искусство
КИНО
1 1968



искусство
КИНО

Iskusstvo
Kino

1 1968

Cinema art

Vladimir Baskakov. Good Work (page 1).
One of the Soviet film industry leaders writes about film makers who were awarded the 1967 State Prize. He discusses recent achievements of Soviet cinema art.

For Success! (page 5).
Compilation on cinema theatre attendance data throughout 1966 and the first half of 1967.

New Films

Yakov Warshawsky. Not a Single Word against Conscience (page 9).
Review on a new feature film «Your contemporary» (produced at the ,,Mosfilm" Studios).

Yevgueny Gromov. ,,The Mutinous Frontier Post" (page 18).
Review on a film of the same title (produced at the „Lenfilm" Studios).

Yuri Eichenwald. ,,I Loved Thee..." (page 19).
Review on a feature film of the same title (produced at the Maxim Gorky Central Studios of Films for Children and Youth).

Svetlana Mikhailova. ,,The Gypsy" (page 20).
Review on a film of the same title (produced at the Alexander Dovjenko Film Studios).

Alexander Lipkov. ,,Treason" (page 21).
Review on a new film of the same title (produced at the ,,Tajikfilm" Studios).

Vladimir Osminin. Poem of the Native Land (page 22).
Review on a documentary film ,,This country of mine "(produced at the Central Documentary Film Studios).

Leonid Zolotarevsky. On the Second Round (page 25).
Survey analysing three films: ,,Underway and at Home" (produced at the ,,Uzbekfilm" Studios), „Kazakhstan, my country" produced at the „Kazakhfilm" Studios) and ,,Our Ukraine" (produced at the ,,Kievnautchfilm" Studios).

After the Film has been Shown all over the Country (page 30).
Vassili Soloviov, Anastassija Vertinskaja, Viatcheslav Tikhonov, Boris Zakhava, Gennadij Miasnikov, Anatoly Petritzky. ,,War and Peace".
Screenwriter, actors, set designer and camera-man of ,,War and Peace" write about their work in this film.

Daniil Danin. How much Art does Science need? (page 45).
A writer discusses the principles and methods of science fiction film making.

He would have been 70

Serguei Yutkevitch. Second Life of the Great Master (page 66).

Leonid Kozlov. The History of an Idea (page 69).
Ivan Aksenov. Serguei Mikhailovitch Eisenstein (page 88).

Ilya Ehrenburg. Speech in Memoriam of S. Eisenstein (page 115).

Mikhail Tchekhov. To Soviet Filmmakers on the occasion of S. M. Eisenstein's film ,,Ivan the Terrible" (page 117).
Naum Kleiman. Pavel Kadotchnikov, Mikhail Kuznetzov, Alexander Mgebrov, Vassily Goriunov. How did Eisenstein work with actors (page 125).
Anniversary selection of articles, memoires, letters and interviews compiled on the occasion of the 70th anniversary of the great Soviet film director.

Abroad

Alexander Anikst. Such a Man is needed for every Season (page 147).
A well-known art critic analyses the film ,,A Man for all Seasons" (England) and discusses the performance of Paul Scofield.

From everywhere

(page 160).

New Scripts

Stirling Silliphant. ,,In the Heat of the Night" (page 171).

Filmography (page 190).

искусство
КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

Вл. Баскаков. Хорошая работа 1
За успех! 5

Новые фильмы

Я. Варшавский. Ни слова против совести . . 9
Е. Громов. «Мятежная застава» 18
Ю. Айхенвальд. «Я вас любил...» 19
С. Михайлова. «Цыган» 20
А. Липков. «Измена» 21
В. Осьминин. Поэма о Родине 22
Л. Золотаревский. По второму кругу . . . 25

Когда фильм прошел по экранам

Василий Соловьев; Анастасия Вертинская; Вячеслав Тихонов; Борис Захава; Геннадий Мясников; Анатолий Петрицкий. Работа над фильмом «Война и мир» 30

Д. Данин. Сколько искусства науке надо? 45

Ему было бы 70

Сергей Юткевич. Вторая жизнь великого мастера 66
Леонид Козлов. К истории одной идеи . . . 69
И. А. Аксенов. Сергей Михайлович Эйзенштейн 88
Илья Эренбург. Речь памяти Эйзенштейна 115
М. А. Чехов. Советским киноработникам по поводу «Иоанна Грозного» С. М. Эйзенштейна 117
Павел Кадочников; Михаил Кузнецов; Александр Мгебров; Василий Горюнов. Как Эйзенштейн работал с актерами . . 125

За рубежом

А. Аникст. Такой человек нужен всякому времени 147
Отовсюду 160

Сценарий

Стерлинг Селлифант. В душной южной ночи 171

Фильмография 190

На первой странице обложки: Софико Чиаурели в роли монашки в фильме «Саят-Нова». Режиссер-постановщик С. Параджанов

Хорошая работа

Вл. Баскаков

В 1967 году Государственной премии были удостоены два фильма — «Ленин в Польше» и «Никто не хотел умирать». Фильмы очень разные по своей стилистике, по языку и по творческой биографии их создателей. Но есть в этих картинах то общее, что объединяет, сближает, казалось бы, столь непохожие ленты.

Это революционный заряд, который определил не только содержание произведений, но и их форму.

Фильмы посвящены революционным бурям, потрясшим мир.

Я подчеркиваю: фильмы, то есть оба фильма. Не только «Ленин в Польше» Сергея Юткевича и Евгения Габриловича, где талантливо запечатленный образ гения революции как бы движет все содержание картины. Но и фильм «Никто не хотел умирать» Витаутаса Жалакявичюса, действие которого развертывается в послевоенную пору, через двадцать девять лет после того, когда прогремел в Петрограде выстрел «Авроры». Эта литовская лента — тоже историко-революционный фильм. Он своеобразно раскрыл одну из граней великой революции, как бы подчеркнув ее интернациональный характер, всепроникающую глубину.

Работая над картиной «Ленин в Польше», Сергей Юткевич, разумеется, учитывал традиции историко-революционного фильма тридцатых годов — ведь он сам создавал и развивал их своим творчеством. Но ныне вместе с Е. Габриловичем режиссер предпринял смелый поиск, используя совершенно иные, неопробованные средства кинематографа, создал фильм-исследование. Авторы картины как бы ввели нас в русло неукротимого, мощного потока ленинской мысли, дали возможность ощутить самую суть революционного творчества вождя, умеющего из обыденных, казалось бы, рядовых фактов жизни строить выводы планетарного порядка. И это бесспорное открытие мастеров кино, поддержанное нашей и зарубежной критикой.

И В. Жалакявичюс в воссоздании картины жизни литовской деревни в послевоенную пору также прибегнул к некоторым непривычным для нашего кинематографа приемам. Более того, казалось бы, даже чуждым советскому кино, к стилистике, в общем очень далекой от традиций историко-революционных фильмов 30-х годов. Но можно ли этот фильм упрекнуть в эклектике или подражательстве? Нет, конечно. Это литовский, именно литовский советский фильм. Пафос борьбы за идеалы революции, четкость и определенность позиций — это то, что связывает картину с традициями социалистического искусства. А удивительно снятый оператором Й. Грицюсом точный пейзаж, верно выбранный типаж, глубоко выявленный национальный характер героев — все это настоящее открытие иной грани в самом понимании историко-революционной темы. Иными словами — именно это и есть историко-революционный фильм, далекий от навязших в зубах трафаретов и занудливого эпигонства.

Две картины, снятые очень разными художниками, одним из основателей советской кинематографии и молодым мастером, воспитанным советской кинематографической школой и пришедшим в кино после войны, свидетельствуют о новых явлениях в самой географии нашего кинематографа. Речь идет о том, что фильмы, определяющие лицо советской кинематографии, сегодня рождаются не только в Москве или Ленинграде, но и в совершенно новых кинематографических центрах. Не случайно в минувшем году в печати, когда затрагивали вопрос об историко-революционной теме, то прежде всего вспоминали и о поставленной в Тбилиси картине «Встреча с прошлым», и об узбекской ленте «Буря над Азией»,

и о рожденном на Киргизской студии «Первом учителе», и о молдавском фильме «Горькие зерна», и об экранизации литовского романа «Лестница в небо».

Для фильма В. Жалакявичюса характерна еще одна важная черта. Чувствуешь, как автор любит своих героев — этих Локисов, немногословных, суровых, сдержанных, сильных. Он любит и землю, по которой они ходят, землю, впитывающую их кровь. Любит хмурый, темный дом с тяжелыми, вырубленными топором столами и скамейками. Любит этот неприветливый литовский лес, окутанный серым утренним туманом. Сколь далеко все это от фильмов, где земля и люди труда показаны без любви, без озарения, без понимания их истинной красоты и высокой правды, где исследование народной жизни заменено умозрительными, а иногда и тенденциозными схемами, математически заданными решениями.

Нельзя не заметить, что лучшие ленты последних лет связаны с крупными актерскими победами, которые, разумеется, предопределены режиссерским искусством.

«Ленин в Польше» — это фильм, который ведет один актер — Максим Штраух. Уже самый выбор актера, понимание его возможностей, доверие к его таланту стали залогом успеха произведения. Не первый раз Штраух воплощает на экране образ В. И. Ленина. Но на этот раз актер подошел к своей работе с иных, новых позиций, ставил и решал новые сложные художественные задачи.

И фильм «Никто не хотел умирать» не прозвучал бы так сильно, не сумей В. Жалакявичюс найти актеров, которые смогли быть убедительными в особой стилистике фильма, создать достоверные национальные характеры, донести со всей эмоциональностью мысль картины.

Бруно Оя снимается давно. Но кто запомнил его в ролях немецких офицеров или агентов иностранных разведок? В фильме В. Жалакявичюса актер играет точно, крупно, он предельно органичен в роли сильного и ловкого Локиса. Режиссер угадал и Д. Баниониса, сыгравшего глубоко, остро сложнейшую роль фильма. Нашел он и другого, по-моему, исключительно перспективного актера — Р. Адомайтиса, который позже снялся в Белоруссии и Молдавии и вновь проявил свои высокие актерские качества.

Мы много писали и говорили о виртуозных камерах, о новациях режиссерского стиля. И все же наиболее заметные картины последних лет — это и победы режиссуры и истинные праздники актерского мастерства. Михаил Ульянов и Иван Лапиков в «Председателе», Серго Закариадзе в «Отце солдата», Анатолий Папанов в «Живых и мертвых», Ролан Быков в «Звонят, откройте дверь!», Болот Бейшеналиев в «Первом учителе», Людмила Савельева в «Войне и мире», Пола Ракса в «Зосе», Галина Польских в «Журналисте», Игорь Владимиров в «Твоем современнике». Список велик. Многие ли представляли Татьяну Самойлову в роли Анны Карениной? А вот Александр Зархи поверил в актрису и добился серьезного результата.

И все же по-прежнему одним из самых острых вопросов современного кинематографа остается вопрос актерский. Сколько еще картин, испорченных неверным, а часто и беспринципным подбором актеров! Злоупотребление актерскими пробами явно наносит ущерб делу. Немало интересных актеров годами ждут ролей. А в то же время в фильмах нередко снимаются люди, не имеющие настоящих данных, попавшие на экран по магическому слову режиссера: «Я его вижу». Появилось и расхождение зрителей и критики в оценке актерских удач. Иных актеров — этаких «любимцев критики» — зрители просто не запомнили.

Недавно на страницах «Литературной газеты» прошла дискуссия о наших «звездах экрана». И, думается, многое из того, что сказано в этих статьях об актерах кино, заслуживает пристального внимания. Зрители — те, к кому обращены фильмы, — властно заявляют о своем недовольстве положением дел в этой области. Они хотят видеть зарекомендовавших себя актеров на экране гораздо чаще.

В кино все взаимосвязано. Ничто не существует само по себе. Бывает, что оператор снял натуру и портреты блистательно, но фильм получился все же слабым: замысел, сценарий, режиссура оказались много ниже операторского мастерства. А сколько интересных актерских работ в мелких, незначительных фильмах, но их, к несчастью, никто не запомнил.

Немало соображений о нашем киноделе, о его нерешенных проблемах и трудностях возникает в связи с фильмами — лауреатами Государственных премий 1967 года.

Это и мысль о поисках формы в кино, воспринимаемых зрителем без сопротивления и предубеждения, когда этот поиск связан с большой революционной темой.

Или вопрос о жанрах. Нельзя не отметить, что в жанровом отношении наш кинематограф совсем не так уж богат. К сожалению, некоторые любимые зрителем жанры — например, приключенческий — пока еще находятся по большей части в руках ремесленников. И лишь недавно молодые способные режиссеры стали выращивать на этом поле плоды. «Никто не хотел умирать» как бы пробил дорогу динамичному фильму, исполненному силы и правды. У него появились последователи — и это хорошо.

Возникает вопрос и о фильмах моральной, этической проблематики. Мне представляется, что эта тема должна занимать в общем объеме кинопроизводства гораздо большее место, чем сейчас. И не только потому, что здесь есть возможность особенно полно выявить свои потенции режиссерам и драматургам. Но прежде всего потому, что кино, как никакой другой вид искусства, разговаривает с миллионами и способно по-настоящему влиять на сознание, привычки, формы поведения людей.

Еще о жанрах.

Фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» родил совершенно новый жанр, он как бы пробил стену, разделявшую художественное и документальное кино, укрепляя в последнем художественную страсть, смелый полет мысли, эмоциональный настрой.

Фильм «Если дорог тебе твой дом...» В. Ордынского, Е. Воробьева и К. Симонова, «Гренада, Гренада, Гренада моя» Р. Кармена и К. Симонова, «Памятник в Волгограде» Л. Кристи — вполне зрелые, самостоятельные и глубоко новаторские работы, обогатившие документальный кинематограф и своей темой и особым подходом к этой теме.

Они тоже продолжают поиски в области этого нового жанра.

Важно отметить, что «Ленин в Польше» — фильм совместного кинопроизводства. Высокая культура польского кинематографа явно ощущается в этом фильме: его снимал польский оператор, его оформлял польский художник, музыку написал польский композитор, в фильме играют польские актеры. Совместные работы с деятелями кино социалистических стран, с представителями других зарубежных кинематографий — это тоже новое явление, которое еще далеко не полностью теоретически осмыслено критикой.

Фильм «Ленин в Польше» ныне перешагнул границы страны. В дни празднования Октября он шел на экранах многих стран Европы, Азии, Африки.

Мне довелось присутствовать на первом показе фильма во Франции. Именно «Ленин в Польше» открывал здесь Неделю советского кино. В зале кинотеатра на Елисейских полях

собралась публика, которая всегда приходит на важные премьеры: «весь Париж». В зале были и видные писатели, и режиссеры, и актеры.

Поймут ли они фильм, пронизанный политикой, построенный на монологе, откровенно тенденциозный, смогут ли оценить его, не утомит ли он их? Мне и моим коллегам этот вопрос невольно приходил в голову, когда мы смотрели на публику, чинно рассаживающуюся в креслах.

Но вот погас свет, вспыхнул экран, заговорил Ленин. В зале — тишина. Чувствуется, что люди внимательно слушают речь, идущую с экрана, вдумываются в слова, произносимые гением революции. А вот и аплодисменты — на том самом кадре, когда Ленин выходит из каморки следователя и в стремительном порыве идет вперед, сквозь стены тюрьмы, по галицийским полям, туда, где сражаются враждебные армии.

Зрители приветствовали смелую режиссерскую находку. И хотя далеко не все из тех, кто сидел в зале и аплодировал, друзья нашей революции, все же они аплодировали не только удаче известного в мире киномастера. Они аплодировали и высокому смыслу самого этого эпизода, ярко отразившего стремительный революционный порыв.

Когда-то Михаил Кольцов в рецензии, напечатанной в «Правде» сразу после выхода «Броненосца «Потемкина» на экраны мира, очень интересно объяснял причину его триумфа. Он иронизировал насчет тех, кто готов был расценить бурный успех «Потемкина» как чуть ли не начало мировой революции. Конечно, он считал фильм революционным, более того, «безупречно революционным». Но причину триумфального шествия фильма по экранам мира, несмотря на запреты и запросы в парламентах, видел «в блестящем зрелом мастерстве юных режиссера и оператора». Кольцов и статью свою назвал «Хорошая работа». И связал, в конечном итоге, эту «хорошую работу» с великим шествием идей коммунизма. Он прозорливо заметил, что только произведение высокого художественного качества способно прорваться через все преграды к публике буржуазных стран.

Непросто советским фильмам пробиваться на зарубежный экран. Тысячи препятствий возникают на их пути. Но когда это действительно «хорошая работа», они, проникая к буржуазному зрителю, с тем большей силой несут правду о нашей жизни, о нашем человеке, о нашей революции.

Поистине триумфальный успех за рубежом имели «Баллада о солдате» и «Летят журавли». Высокие идейные и кинематографические качества картин, как таран, пробивали дорогу этим фильмам, и миллионы зрителей смогли познать через них самую суть советского человека, дух нашего народа.

«Война и мир», «Обыкновенный фашизм», «Отец солдата», «Тени забытых предков», «Живые и мертвые» — вот ленты, которые за последние два года пользовались наибольшим успехом в зарубежном прокате. Фильмы «Ленин в Польше», «Никто не хотел умирать» — это тоже «хорошая работа».

...Итак, два фильма и много вопросов. Больших и малых. Сложных, требующих глубокого разрешения и в то же время подтверждающих безграничные возможности того метода, который лежит в основе нашего искусства.

За успех!

Мы публикуем данные о числе зрителей фильмов, вышедших на экраны страны в первой половине 1966 года и демонстрировавшихся в течение года, и данные о количестве зрителей фильмов, выпущенных на экраны Москвы в первой половине прошлого года.

Демонстрировались на экранах в 1966—1967 гг. (выпуск первого полугодия):

Фильмы отечественного производства

(Количество зрителей в млн.)

«Женщины». Студия им. М. Горького. Режиссер П. Любимов 36
«Гадюка». Студия им. А. П. Довженко. Режиссер В. Ивченко 34
«Чрезвычайное поручение». «Арменфильм». Режиссеры Э. Карамян, С. Кеворков 31
«Стряпуха». «Мосфильм». Режиссер Э. Кеосаян 30
«Там, где цветут эдельвейсы». «Казахфильм». Режиссер Е. Арон 25
«Гиперболоид инженера Гарина». Студия им. М. Горького. Режиссер А. Гинцбург 21
«Дети Дон-Кихота». «Мосфильм». Режиссер Е. Карелов 21
«Обыкновенный фашизм» (2 серии). «Мосфильм». Режиссер М. Ромм (каждая серия) 20
«Иду на грозу» (2 серии). «Ленфильм». Режиссер С. Микаэлян (каждая серия) 20
«Гибель эскадры» (2 серии). Студия им. А. П. Довженко. Режиссер В. Довгань (каждая серия) 19
«Месяц май». Студия им. А. П. Довженко. Режиссер Г. Липшиц 17
«Рано утром». Студия им. М. Горького. Режиссер Т. Лиознова 17
«Эскадра уходит на Запад». Одесская студия. Режиссеры М. Билинский, М. Винграновский 17
«Иностранка». Одесская студия. Режиссеры К. Жук, А. Серый 16
«Нет неизвестных солдат». Студия им. А. П. Довженко. Режиссер С. Цибульник 15
«Приезжайте на Байкал». Студия им. М. Горького. Режиссер В. Дорман 15
«Рабочий поселок» (2 серии). «Ленфильм». Режиссер В. Венгеров (каждая серия) 15
«Ваш сын и брат». Студия им. М. Горького. Режиссер В. Шукшин 15
«Проверено — мин нет». Студия им. А. П. Довженко (совместно с Югославией). Режиссеры Ю. Лысенко, З. Велимирович 15
«Город мастеров». «Беларусьфильм». Режиссер В. Бычков 15
«Акваланги на дне». Студия им. А. П. Довженко. Режиссер Е. Шерстобитов 15
«Тобаго» меняет курс». Рижская студия. Режиссер А. Лейманис 14
«Принимаю бой». «Ленфильм». Режиссер С. Микаэлян 14

«До свидания, мальчики». «Мосфильм». Режиссер М. Калик 13
«Двадцать лет спустя». «Мосфильм». Режиссер А. Манасарова 12
«О чем молчала тайга». Студия им. М. Горького. Режиссер А. Курочкин 12
«Первая Бастилия». «Ленфильм». Режиссер М. Ершов 11
«Дети моря». «Грузия-фильм». Режиссер К. Пипинашвили 11
«Звонят, откройте дверь!». «Мосфильм». Режиссер А. Митта 11
«Лебедев против Лебедева». «Мосфильм». Режиссер Г. Габай 11
«До осени далеко». Рижская студия. Режиссер А. Бренч 10
«Дорога к морю». «Мосфильм». Режиссер И. Поплавская 10
«Здравствуй, это я!» (2 серии). «Арменфильм». Режиссер Ф. Довлатян (каждая серия) 10
«Жизнь прошла ночью». «Узбекфильм». Режиссер У. Назаров 9
«Ленин в Польше». «Мосфильм» (совместно с Польшей). Режиссер С. Юткевич 9
«Любовь и лимандры». «Азербайджанфильм». Режиссер А. Кулиев 7
«Я вижу солнце». «Грузия-фильм». Режиссер Л. Гогоберидзе 7
«Чистые пруды». «Мосфильм». Режиссер А. Сахаров 7
«Год, как жизнь» (2 серии). «Мосфильм». Режиссер Г. Рошаль (каждая серия) 7
«Молочник из Мяэкюла». «Таллинфильм». Режиссер Л. Лайус 7
«Пущик едет в Прагу». «Беларусьфильм». Режиссер А. Голуб 6
«Мы, русский народ» (2 серии). «Мосфильм». Режиссер В. Строева (каждая серия) 6
«Фантазеры». Студия им. М. Горького. Режиссер И. Магитон 6
«Время, вперед!» (2 серии). «Мосфильм». Режиссеры М. Швейцер, С. Милькина (каждая серия) 6
«Бывает и так». «Туркменфильм». Режиссеры В. Архангельский, В. Мухамедов, Я. Сеидов 5
«Цари». Одесская студия. Режиссер М. Терещенко 5
«Трудный путь». «Узбекфильм». Режиссер Х. Ахмар 5
«Летние рассказы». «Грузия-фильм». Режиссеры О. Абесадзе, Т. Гошадзе, Н. Мчедлидзе 5
«Последний месяц осени». «Молдова-филм». Режиссер В. Дербенев 4
«Кого мы больше любим». «Азербайджанфильм». Режиссеры З. Кязимова, А. Бабаев, Г. Сеидбейли 3
«Строится мост». «Мосфильм». Режиссеры О. Ефремов, Г. Егиазаров 3
«Страницы прошлого». «Грузия-фильм». Режиссеры Э. Шенгелая, Г. Шенгелая, М. Кокочашвили 3

Фильмы социалистических стран

«Девушка из джунглей» (2 серии) ГДР (каждая серия) 16
«Вернись, Беата» (Польша) 16
«Приключения Вернера Хольта» (2 серии) (ГДР) (каждая серия) 13
«Влюбленный Пингвин» (Польша) 13
«Убийство на площади» (Югославия) 12
«Похититель персиков» (Болгария) 12
«Младший сержант и другие» (Венгрия) 11
«Если бы не экзамены» (Румыния) 10
«В четырех шагах от бесконечности» (Румыния) 10
«Покушение» (Чехословакия) 9
«Сегодня и в час моей смерти» (ГДР) 8
«Роза севера» (Чехословакия) 8
«Жена Лота» (ГДР) 8
«Окровавленная рубашка» (Югославия) 8
«Первый день свободы» (Польша) 7
«Династия непокоренных» (Румыния) 7
«Если бы тысяча кларнетов» (Чехословакия) 6
«Деревянные четки» (Польша) 5
«Двадцать часов» (Венгрия) 5
«Лжецарь» (Югославия) 5
«Магазин на площади» (2 серии) (Чехословакия) (каждая серия) 4
«Тринадцать дней» (Болгария) 3
«Так я пришел» (Венгрия) 3
«Капризы 1900 года» (Румыния) 3
«Минута молчания» (ГДР) 3
«Отпуск репортера» (Болгария) 1

Фильмы других стран

«Приключения Питкина в больнице» (Англия) 38
«Подвиги Геракла» (Италия) 31
«Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (2 серии) (США) (каждая серия) 24
«Соблазненная и покинутая» (Италия совместно с Францией) 21
«Полуночный поцелуй» (США) 20
«Невеста Бубе» (Италия совместно с Францией) 19

«В окрестностях Афин» (Греция)	11
«Ограбление почтового поезда» (Бразилия)	10
«Тысяча ночей на ложе из камня» (Индия)	10
«День и час» (Франция совместно с Италией)	9
«Расскажите это ей» (Финляндия)	7
«Ордена для вундеркиндов» (ФРГ)	7
«Повесть о чистой любви» (Япония)	6
«Гордый вызов» (Япония)	6
«Письма Росалии» (Мексика)	6
«Бумажный человек» (Мексика)	4
«Погубленные жизни» (Бразилия)	2

Вышли на экраны Москвы в первом полугодии 1967 года:

Фильмы отечественного производства

(Указаны дата выхода и количество зрителей до 1 июля 1967 года в тыс.)

«Кавказская пленница»	3.IV	3834
«Неуловимые мстители»	30.IV	1783
«Три толстяка»	25.III	1402
«Два билета на дневной сеанс»	22.V	1338
«Их знали только в лицо»	6.II	1283
«В 26-го не стрелять»	5.VI	1077
«Старшая сестра»	6.III	1231
«Сказка о царе Салтане»	1.I	1068
«Туннель» (совместно с Румынией)	20.II	1044
«Игра без ничьей»	2.I	1011
«Два года над пропастью»	8.V	806
«Война и мир» (2-я серия)	27.II	546
«Выстрел»	30.IV	503
«Ярость»	17.IV	485
«Не самый удачный день»	15.V	485
«Верность матери»	16.I	343
«Человек, которого я люблю»	13.III	340
«Начальник Чукотки»	20.IV	316
«12 могил Ходжи Насреддина»	23.I	312
«Не забудь... станция Луговая»	10.IV	288
«Встреча с прошлым»	5.VI	284
«Маленький беглец» (совместно с Японией)	26.VI	243
«На диком бреге» (2 серии)	27.II	243 (каждая серия)
«Вертикаль»	19.VI	239
«В городе С.»	29.V	238
«Он убивать не хотел...»	12.VI	196
«Иные нынче времена»	13.II	136
«Заблудший»	16.I	128
«Зимнее утро»	9.I	105
«Катерина Измайлова»	4.IV	100
«Кто придумал колесо?»	24.IV	93
«Чернушка»	15.V	93
«Ночи без ночлега»	30.I	88
«Смерть ростовщика»	20.III	67
«Всадник над городом»	16.I	63
«Легкая рука»	20.V	60
«Я все помню, Ричард!»	24.IV	54
«Девочка на шаре»	25.III	48
«Что случилось с Андресом Лапетеусом»	12.VI	47
«Путешествие»	29.V	43
«Белые, белые аисты»	30.I	41
«Хасан-арбакеш»	17.IV	34
«Ниссо»	6.III	28
«Наедине с ночью»	5.VI	24
«Чинара на скале»	10.IV	24

Фильмы социалистических стран

«Сыновья Большой Медведицы» (ГДР — Югославия)	2.I	1397
«Лекарство от любви» (Польша)	24.IV	1036
«Свет за шторами» (Венгрия)	13.III	883
«Призрак замка Моррисвилль» (Чехословакия)	26.VI	780
«Любить воспрещается» (Венгрия)	30.I	773
«Пепел» (2 серии) (Польша)	29.V	550 (каждая серия)
«История моей глупости» (Венгрия)	9.I	460
«Волчица» (Болгария)	16.I	434
«Ангел блаженной смерти» (Чехословакия)	20.II	427
«Свадьба с условием» (Чехословакия)	23.I	395
«Праздники любви» (Румыния — Франция)	10.IV	323
«Одни неприятности» (Венгрия)	3.IV	311
«Школа грешников» (Чехословакия)	10.V	195
«Чародей в бригаде» (Польша)	19.VI	150
«Вызывайте Мартина» (Чехословакия)	8.V	90
«Беглец» (Новая Зеландия)	5.VI	86
«Бездна раздора» (Югославия)	23.I	61
«Обезглавливание святого Иоанна» (Венгрия)	27.II	54
«Прометей с острова Вишевице» (Югославия)	30.I	52
«Мой дом — Копакабана» (Швеция)	15.V	39
«Рыцарь без доспехов» (Болгария)	25.III	38
«Дороги борьбы» (ГДР)	8.V	38
«Тень монастыря» (Монголия)	22.V	37

«Облава в январе» (Венгрия)	19.VI	36
«Без надежды» (Венгрия)	3.IV	36
«На перепутье» (Болгария)	22.V	29
«Один день в нашем дворе» (Куба)	2.I	25
«Цепь» (Болгария)	22.V	21

Фильмы других стран

«Королева «Шантэклера» (Испания)	23.I	2731
«Спартак» (2 серии) (США)	20.III	2341 (каждая серия)
«Гром небесный» (Франция— Италия)	13.II	1778
«Снега Килиманджаро» (США)	12.VI	1408
«Тигровая бухта» (Англия)	3.IV	890
«Я ее хорошо знал» (Италия— Франция)	13.III	816
«Небо над головой» (Франция — Италия)	6.III	624
«Гений дзюдо» (2 серии) (Япония)	12.I	498 (каждая серия)
«Горький рис» (Италия)	20.III	410
«Отчаяние» (Италия)	29.V	211
«Они бродили по дорогам» (Италия)	24.IV	203
«Гордые сыны Тараумары» (Мексика)	24.IV	120
«Палач» (Испания — Италия)	22.V	97
«Здравствуй, малыш!» (Япония)	25.III	94

Новые фильмы

«Твой современник»

«Мятежная застава»

«Я вас любил...»

«Цыган»

«Измена»

«Страна моя»

«В дороге и дома»

«Казахстан — земля моя»

«Наша Украина»

Ни слова против совести

Я. Варшавский

«Твой современник». Сценарий Евг. Габриловича, Ю. Райзмана. Постановка Ю. Райзмана. Оператор Н. Ардашников. Художник Г. Турылев. Звукооператор С. Минервин. Редактор М. Рооз. «Мосфильм», 1967.

Новый фильм Евг. Габриловича и Ю. Райзмана удивительно точно отвечает времени, когда был задуман и поставлен, его заботам, спорам, тревогам и надеждам; житье современников в нем не «отображается», а продолжается. Способность много поработавших в искусстве мастеров видеть и слышать жизнь по-прежнему свежо и взволнованно подтверждает, что молодость — не столько возраст, сколько мировосприятие. Это фильм молодой — по отзывчивости на то, что происходит в стране, и в то же время фильм принципиально традиционный, он крепко соединен со всей мощной корневой системой советской кинематографии. Он продолжает родословную революционного кинематографа; продолжает не простым повторением заметных черт, а наследуемыми и изменяющимися родовыми признаками. Здесь очевидно движение наследственности, новая сила природы.

В последние десять-двенадцать лет мы видели много прекрасных фильмов-этюдов, фильмов-фрагментов, блестящих набросков недописанных картин. Авторы как раз и давали понять, что они, как принято писать во вступлениях к диссертациям, и не ставят перед собой задачи выступить с новой концепцией, но сочтут свою задачу выполненной, если их труд пригодится другим исследователям — и так далее. Они предлагали зрителю именно фрагменты жизни, не претендуя на обобщения — то ли потому, что предпочитают сперва вглядеться во все уголки обновляющейся действительности, а уж потом обобщать; то ли вследствие недоверия к обобщениям, антипатии к усилиям мысли — пусть, мол, концепции выстраивают публицисты и философы, а мы, художники, будем лишь рассказывать о том, что увидели. Что ж, ход истории потребовал посмотреть на многое как бы впервые, свежо и непредвзято, в таких случаях торопливые обобщения могут только подвести. И все же искусство без обобщений, то есть без работы мысли, жить не может; общество ждет от художника и безупречной верности подробностей и способности постичь целое, его движение. И то и другое — в природе образного мышления. Евг. Габрилович и Ю. Райзман испытывали потребность выступить именно с обобщающим фильмом, с толкованием насущных проблем времени; они не склонны к нравоучениям, но побуждают зрителя сверить личные духовные накопления с опытом страны, заглянуть и в завтрашний ее день.

К широкому взгляду на вещи, к соразмышлению о духовной истории современности располагает само время, прошедшее от Загорской («Коммунист») до Березовской стройки. Такой размах замысла — тоже родовой признак советского искусства, завет его гениальных пионеров: с самого начала своей биографии наше искусство взяло на себя ответственность за все существенное в жизни народа; мыслей государственных требовал Пушкин от драматурга — они и умножили богатства нашего искусства, оставаясь мыслями поэтическими.

При всей любви и глубоком уважении к творчеству наших молодых кинематографистов надо сказать, что многие из них не ищут такого масштаба обобщений, оставаясь в кругу частных наблюдений, открещиваясь от «эпических полотен», как от чего-то декоративного и напыщенного. Что ж, и эпос надо в наши дни складывать иначе, художественные формы не могут воспроизводиться механически, нельзя и о старом рассказывать по-старому, тем более о новом, без нынешнего

осмысления истории. Да и нет ничего более чуждого традициям могучих эпических фильмов первых революционных лет, чем внешне масштабные полотна, где от классического киноэпоса берется лишь манера строить массовый эпизод, постановочные батальные эффекты и музейный реквизит, тот, что попадал когда-то в кадр с полей сражений. Нет, не получаются копии с бессмертных оригиналов, и не потому, что нерадивы авторы — они стараются даже, может быть, больше, чем их счастливые предшественники.

Историческая драма живет, имеет успех на экране или на сцене лишь в том случае, если открывает и объясняет, прославляет и отвергает что-то в настоящем. «Коммунист» был фильмом исторически-современным. Степень жизненности того или другого драматического конфликта зависит от того, какие еще другие поколения и времена «болеют» старой коллизией, «отводят душу» в комедии, очищают ее в трагедии.

Нести в себе революцию сегодня куда сложнее, чем снимать новые копии со старых прославленных революционных шедевров, но другое не стоит труда серьезного художника. Творчество создателей фильма «Твой современник» доказывает, что они именно революционные художники, а не копиисты революционных лент.

В картине взята ситуация: строится гигант химии—Березовский комбинат. В разгар строительства инженер Губанов, отвечающий за проект как директор института, вдруг прекращает выдавать рабочую документацию строителям и самовольно является в Москву, чтобы добиться решения закрыть гигантскую стройку; закрыть стройку, которую он же проектировал... Несмотря на уже сделанные огромные затраты. Несмотря на то, что тысячи людей с семьями уже съехались в Березовку и связали с ней свои судьбы. Губанов настаивает на своем предложении, так как стройка морально устарела до своего завершения — разработан новый способ добычи требуемого материала не из угля, как раньше, а из нефти.

Прекращение стройки может ударить по репутации Губанова, он ставит себя в опасное положение человека, компрометирующего свой же проект, уже стоивший стране миллионы. Все же Губанов настаивает на консервации работ, отлично понимая, как трудно «остановить машину» и как плохо для него лично может обернуться история: неизбежны борьба мнений и влияний, столкновение авторитетов и самолюбий. Приходится привлечь к себе внимание очень строгих начальников, не намеренных бросаться народными миллионами. Но Губанов все же делает решительный шаг. Узнав о замечательном открытии Ниточкина, открытии, обнаружившем совершенно новые возможности, он уже не может молчать — не позволяет совесть, даже, скажем скромнее, порядочность.

Наш кинематограф создал в двадцатые, в тридцатые годы новаторский поэтический образ народной массы, творящей историю, прославил коллектив как клетку общества, в котором рождается и утверждается личность обновленного мира. Губановы — и отец, и сын, и внук — плоть от плоти нашего общества, но каждый из них интересен авторам тогда, когда берет все на себя.

Авторский ракурс картины — посмотреть, каковы личные стимулы героя, как он ведет себя в обстоятельствах, когда ни за спиной коллектива, ни как-нибудь иначе не спрячешься от личной нравственной ответственности или, как говорилось в старину, от голоса совести.

Этот мотив возникает в нашем искусстве снова и снова. В том же «Коммунисте», например, и в «Балладе о солдате», и в «Жестокости», и в «Суде», и в «Большой руде» — беру фильмы вразброс, вне каких-либо рангов и хронологии, только для того, чтобы сопоставить родственные, хоть и разноликие явления в нашем искусстве.



В самом деле. Губанов-старший более всего запомнился всем в час его единоборства с дремлющим лесом. Он и погибает один — как подрубленная сосна. В нем самом — революция и долг перед ней.

Алеша Скворцов держит путь на восток, когда его полк идет на запад,— а все потому, что авторам необходимо поглядеть на него в те часы и минуты, когда он остается, так сказать, наедине с человечеством и живет «сам по себе». Вот тут-то и видна его слитность с людьми.

Венька Малышев умеет служить, подчиняться, жить, как все,— и отвечать в одиночку за всех; он никому не передоверяет право морального суда над действиями современников.

Герой тендряковского «Суда» строжайше судит самого себя за то, что не хватило у него в критический момент личного сопротивления неправде.

Пронякин боится громких слов, но ему не страшно пойти даже против товарищей, когда велит все то же бескомпромиссное чувство.

А были еще и «Порожний рейс», и режиссерски не получившийся, но такой значительный по замыслу фильм «Двое в степи», и многое, многое другое в литературе и искусстве, настойчиво утверждавшее мотив чистой и деятельной совести, да просто порядочности, диктующей не осторожную брезгливость, а энергичное действие.

Что это — гражданственность в одиночку? Робинзонады общественных стихий? Ни в коем случае: одиночество главным персонажам этих фильмов не грозит, но в решительную минуту они верят — как Губанов-старший,— что и один в поле воин. Они остаются коллективистами и тогда, когда приходится вести бой в отрыве, так сказать, от Большой земли, от главных сил, когда надо вызвать огонь на себя — да ведь это самое надежное доказательство коллективизма. Решиться наконец, как говорит Василий Васильевич Губанов, сделать первый шаг — и за тобой пойдут другие; скажи первое слово, и тебя поддержат, не оставайся инертным — инертность тоже заразительна...

Разумеется, у любого крупного драматического мотива есть большая предыстория, давние прототипы. Можно было бы сказать, что и Павел Корчагин выступает человеком личных решений и Олег Кошевой потряс человеческие души тем, что ниоткуда не ждал



указаний — вторая редакция романа до некоторой степени приглушила его подлинную первородную тему. Драматические мотивы открываются каждым крупным художником для себя заново и тем не менее продолжаются преемственно. То один, то другой мотив становится в искусстве лейтмотивом — само общество выбирает тот, что ему почему-либо особенно «по душе». Творческий процесс в искусстве одновременно и индивидуален и коллективен.

В одном из центральных эпизодов мы слышим признание главного героя Габриловича и Райзмана: «Мы живем в сложнейшее время, сейчас каждый человек должен отдать себе отчет — кто ты, собственно, есть? С кем ты? О чем думаешь, когда сидишь один? Один, сам с собой?»

Вот это и есть лейтмотив фильма, и не только этого фильма. Но здесь он выражен наиболее полно, талантливо, ясно, программно.

Первое, чего Губанов требует от себя,— видеть реальность, какой бы она ни была, приятной или неприятной. И его споры с противниками нового проекта — споры, в конце концов, о том, смотреть ли в лицо фактам, делать ли из них неотвратимые выводы или считать, что факты не могут быть выше теории, как писал в недавние годы один философ. Губанов хочет ясно видеть реальность, чтобы делать ее лучше,— в этом его личный нравственный кодекс и просто существо натуры.

Губанов, как и его авторы,— против психологии маленького винтика большой машины, против кодекса слепого исполнения любых предписаний, за преемственность революционного духа, за непрестанное обновление человеческих душ, то есть за все то, без чего наш исторический оптимизм был бы неосновательным.

Мы часто и справедливо браним наше искусство за иллюстративность, за дидактические картинки, за «арьергардность». Вот пример иного рода: кинематографисты в силу личной душевной гражданской потребности выступили с проблемой, которая теперь обозначена так: совершенствование социалистических отношений.

Все комбинаты, заводы, электростанции от Загоры до Березовки строятся для того, чтобы дать материальную базу новым, социалисти-

ческим человеческим отношениям. Заводы строятся быстро. Достаточно ли быстро совершенствуются человеческие отношения? Теперь эта сторона реальности занимает художника больше, чем когда-либо (хотя она всегда была первостепенно важна советскому искусству). Недаром оператору не понадобилось в этом фильме полюбоваться грандиозной красотой современной стройки, как, скажем, в «Уроке жизни»,— фильм ищет иную красоту, красоту человеческих отношений. Пожалуй, одна из лучших его сцен та, где И. Владимиров и Н. Плотников, играющие Губанова и Ниточкина, по-мужски немногословно прощаются в аэропорту — едва ли кто из зрителей в этот момент равнодушен...

А о чем спорили! Боже мой, каэтан какой-то, о котором никто из нехимиков не имеет ни малейшего представления, технология, сметы, капиталовложения... По завету Белинского, авторы извлекают поэзию жизни из ее прозы. Всегда необходимый и всегда рискованный эксперимент — удается он только людям талантливым и убежденным.

К проблемам прозаическим, если угодно — экономическим, найден ключ нравственно-эстетический. Раскройте сегодня газету, и вы встретитесь с десятками подобных проблем, возникших именно в нашем обществе,— их решение невозможно без участия честной доброй воли, то есть без голоса совести,— как бы там ни старались, что бы ни изобретали инженеры, экономисты, юристы...

Так достаточно ли быстро идет совершенствование социалистических отношений?

Можно сказать: о чем тут беспокоиться, время работает на нас. Это действительно так, но время нуждается в хороших помощниках. Губанов — один из них. Этим он и дорог авторам.

Две доблести ему под силу: делать, что нужно, и спорить, если нужно. Суть в том, что обе эти готовности должны сочетаться в каждом из нас. Разъединение сильно упрощает проблему, делая одних думающими, других исполняющими, но это опасно для общества, неприемлемо для воспитания человека будущего.

Трудно сочетать такие свойства? Конечно, трудно! Но иначе нельзя. Губанов-сын, каким его задумали авторы и сыграл И. Владимиров,— человек, как говорится, легкий, склонный даже к розыгрышам и другим легкомысленным поступкам, а все это требуется авторам только для того, чтобы выразительнее прозвучало в фильме «иначе не могу», когда говорит в Губанове порядочность или — что привычнее — гражданственность.

Гордая стать перешла от Губанова-отца, неповторимо сыгранного покойным Евгением Урбанским, к Губанову-сыну, очень нестандартно сыгранному И. Владимировым. Актеру удалось сложить характер современный — это всегда событие. Правда, «внутренняя партитура» роли могла быть и сложнее. Уже в сценарии Губанов говорит о том, как трудно бывает иногда «решиться». Может быть, образ оставлял бы еще больший след в нашем сознании, был бы «заразительнее», если бы мы видели и сопереживали, как и когда приходит Губанов к своему «решиться наконец» — но для этого требовалось другое строение роли. В фильме Губанов — Владимиров вступает, так сказать, в финальную часть своего сражения против Березовки, минуя преодоление «обыкновенности», той самой, о которой ядовито говорит Ниточкин. В ночной откровенной беседе Ниточкин признается Губанову, что считает коммунистом только того, кому по плечу нечто большее, чем обычному человеку. «А если ты можешь только то, что все, то какой же ты, в общем-то, коммунист?». Чего же стоила Губанову его решимость, легко ли далась? Об этом роль не рассказывает.

Впрочем, самое неинтересное обсуждать, чего нет в роли. Посмотрим лучше, что в ней есть. Авторы, режиссер и актер ведут сложную игру со зрителем. Они часто идут, так

«Твой современник»



сказать, «от противного». Вам надоел герой-доктринер? Авторы и актер делают Губанова человеком, способным на мальчишескую выходку; в какой-то степени легкость характера, удачливость помогают ему совершить ошеломляющие начальство поступки. Это «от обратного». Вам надоели бесполые персонажи? Губанов небезразличен к вниманию женщин. Не аскет. Авторы и актер начисто освободили роль главного героя от угрюмого доктринерства, скучной нормативности. Это счастливый человек. Жизнь любит таких, зритель — тоже.

Фильм будет укреплять силы Губановых в самой жизни. Он обращается также и к тому коммунисту, от которого зависит судьба нового проекта Губанова и его самого: цените, дорогой товарищ, человека, спорящего с вами,— без него вам было бы труднее работать.

Конечно, проект Губанова будет принят, потому что он разумен. Существенно другое: надо понять, что Губанов не отрицает, а как раз утверждает дисциплину —революционную, ленинскую дисциплину; что это самый трудный вид дисциплины, но он совершенно необходим социалистическому обществу.

В этом подлинная суть истории о том, как «угольщики» спорили с «нефтяниками».

Огромную радость несет зрителям второй главный образ фильма.

Ниточкин в исполнении Н. Плотникова — это торжество актерской интуиции, наблюдательности и, можно сказать, чувства игры. Чего стоит сцена ночной гульбы этого славного человека... Так как многие режиссеры употребляют слово «игра» только в отрицательном смысле, обозначая театральный штамп, надо объясниться. Тем более что некоторые наивные актеры верят им и думают, что в театре — там играют, а здесь, в кино, просто живут, остаются самими собой перед камерой,—искусство же возникает в руках режиссера, когда он монтирует ленту. Слишком доверчивые артисты не испытывают творческой радости сами и не несут ее зрителям. Неуместная наивность! Ни одно искусство без игры в высоком смысле слова не обходится и никогда не обойдется. Все дело в том, чем играть — старыми приемами, гримом, штампами, как это делают плохие артисты у плохих режиссеров, или самой своей психологией, своей естественностью и правдивостью, способ-

ностью понимать людей, их стимулы и оттенки чувств. Хорошие актеры у хороших режиссеров именно играют, хотя зрителю и представляется дело таким образом, будто артист всегда и везде остается самим собой. О том, какое эстетическое наслаждение несет зрителю творческая игра, а не пребывание перед камерой, мы можем судить по новому замечательному успеху Н. Плотникова. Это успех чисто актерский, и он нисколько не разрушает художественный строй кино, его «антитеатральную» природу.

Попробуйте убедить себя, что никакого Ниточкина на свете нет и не было, что его придумали Габрилович, Райзман и Плотников,— ничего не получится! Ниточкин уже реально существует для нас; его подлинность — это подлинность проницательной артистической фантазии, ума, живого чувства. Надо напомнить об этом тем режиссерам, которые в погоне за «неигрой», за документализмом сводят на нет искусство актера. Кино в самом деле тяготеет ко всему подлинному, к документальному, но актерский талант, интуиция тоже «документальны», их надо нести на экран. Это и сделано блестяще в фильме «Твой современник».

Историю борьбы Губанова против Березовки сопровождает история о том, как его сын бросает институт, чтобы жениться на женщине старше себя да еще с ребенком. Какое отношение имеет этот мотив к главной теме?— недоумеваете вы и уже готовы сказать, что на этот раз любовь к побочным, аккомпанирующим мотивам подвела сценаристов. К тому же вы готовы упрекнуть их в том, что на экране возникает — в который раз — вариация на тему старинной «Дамы с камелиями»—отец является к любовнице сына, чтобы спасти его, и не понимает и т. д. Этот малооригинальный мотив повторялся и у Сергея Антонова в «Людях на мосту» — не довольно ли? Но вдруг между отцом и сыном завязывается диалог, где главная и побочная темы сплетаются: отец упрекает Михаила в том, что тот не понимает ответственности перед обществом,— но здесь по воле диалектики уже не отец, а сын, Губанов-третий, оказывается на большей моральной высоте, а Губанову-второму грозит то, что случилось с его отдаленным предшественником по «Даме с камелиями». Авторы, не оградив своего любимого героя от трагедии непонимания сына, поступили с ним строго, но разумно.

Не пощадили они и мать Михаила—Елизавету Кондратьевну. Это один из наиболее сложных образов фильма; у Елизаветы Кондратьевны будут в зрительных залах и защитники и противники, причем и те и другие не раз уточнят свое отношение к Елизавете Кондратьевне, а может быть, и изменят чувства к ней.

Мне кажется, никогда еще А. Максимова не играла так сложно, не боясь озадачить зрителя противоречиями в характере героини. Это, может быть, наиболее интересная ее работа...

Елизавета Кондратьевна сильно любит сына, отдала ему жизнь и уже одним этим сразу же располагает к себе. Но есть момент, когда мы вместе с Губановым начинаем думать — полно, а не эгоистично ли ее самозабвенное отношение к сыну? Может быть, Елизавета Кондратьевна любит свои права на сына? Она предстает перед нами со значительными подробностями духовной истории — мы узнаем в ней комсомолку 30-х годов, безоглядно верившую в справедливость общего собрания, умевшую дружить, помогать товарищам, считавшую мещанством изолированное существование, иногда путавшую правду с неправдой, но свято верившую в общую цель. Ко всему этому примешиваются еще чисто женские драматические мотивы — как тут определить свое отношение к ней?..

Но авторы того и хотели — заставить нас задуматься, отдать себе отчет в «сегодняшней» Елизавете Кондратьевне.

Быть может, решающим в наших раздумьях окажется вот какое обстоятельство. Елизавета Кондратьевна любит в прошлом многое доброе, романтичное — однако дорого ей и вот что: «Боялись, по крайней мере!» Таков ее аргумент номер один. Вот этого ни авторы, ни актриса Елизавете Кондратьевне не прощают. Отрицание силы страха составляет самую душу фильма, прославляющего гордость гражданина, чувство хозяина на своей земле.

Фильм с глубоким уважением и пониманием обращается к прошлому страны — мы это ясно видим в том будто бы проходном, а на самом деле накрепко запоминающемся эпизоде, где Катя Чурикова, решившая выйти замуж за Михаила, является просить ордер на квартиру к женщине-депутату. Роль депутата играет Н. Федосова. Необычный для Ю. Райзмана случай — он пригласил актрису сниматься у него второй раз (после «А если это любовь?»). И правильно поступил. Чтобы представить, какую роль играет талант актрисы даже в самом «режиссерском» фильме, вообразите себе на минуту другую актрису в той же сцене. Что происходит в эпизоде? К депутату пришла молодая женщина, отличная работница, много сделавшая для завода, бесспорно, имеющая право на отдельную жилплощадь — у нее ребенок, а живет она в общежитии. Но просит она об ордере смущенно, нехотя, неловко. Женщина-депутат вынуждена отказать ей, сославшись — не в первый раз — на то, что «строительство мы ведем огромное, но...». Что тут можно сыграть актрисе, кроме неприятного объяснения с хорошим человеком? Теперь посмотрите на экран. Н. Федосова в эпизодической роли передает самый дух благородных, строгих и добрых 20-х годов. Возможно, депутат, глядя на Катю, понимая ее смущение, вспоминает свою молодость, когда сама была работницей вроде Кати Чуриковой и научилась делать для товарищей все возможное и сверхвозможное и вместе с тем отказывать им в необходимом, если государству не под силу их просьбы. Н. Федосова проникает в психологию не только женщины-депутата, но и сидящей перед ней Кати Чуриковой, каждое слово которой отзывается в ней болезненно, потому что сама Катя — Т. Надеждина с грустью отказывает себе в ордере раньше, чем это успевает сделать она, депутатка, облеченная правом решать.

Опять-таки голос совести...

При самом глубоком уважении к прошлому, к лучшему в прошлом авторы — что бывает не всегда — влюбленно и с доверием смотрят на сегодняшнюю молодежь, на Катю Чурикову, на молоденькую работницу Зойку — ее блестяще играет давно не появлявшаяся на экране Н. Гуляева. Актриса находит в натуре болтливой и легкомысленной Зойки такую открытость души, независимость, столько участия к ближним и дальним, что не любить ее зрителю просто невозможно. А вот Михаил в исполнении А. Борзунова — как и в сценарии — взят, так сказать, общо; славный молодой интеллигентный человек, и только. Разве что упрям, решителен...

...В пору разнообразных, очень интересных, хоть и не всегда успешных кинематографических опытов построения композиции фильма в новых формах Юлий Райзман следует художественным формам «доброго старого кино». Он требует от оператора — своего нового, очень восприимчивого товарища-единомышленника Н. Ардашникова — безупречного чувства реальности. Ардашников не ищет «чего-нибудь покрасивее», не допускает, чтоб на экране было, «как в кино»; ни общих планов грандиозной стройки, ни эмоциональных пейзажей вы здесь не увидите. В лице актрисы оператор улавливает, когда это требуется для развития художественной мысли, сухость, жесткость, кризис характера — так снята в решающих эпизодах Елизавета Кондратьевна. Оператор вместе с режиссером воспитывает в зрителе интерес к реальному, не приукрашенному; его ключ — честная эстетика

«Твой современник»



подлинной жизни. Здесь эстетическое чувство — от узнавания, а не от украшения знакомого.

Та же губановская жажда реального...

●

Если бы Губанова-второго авторы назвали не Губановым, а Ивановым или Петровым, все равно родственная связь двух героев, двух фильмов обнаруживалась бы непременно; все равно мы могли бы говорить о дилогии, сцепленной «губановским» началом в современниках, мотивом, прозвучавшим в ключевом диалоге: «Кто ты, собственно, есть? С кем ты?»

Такова музыка и «Коммуниста». Фильм, повествовавший о событиях 1918 года, был типичным фильмом года 1957-го, одним из характернейших фильмов десятилетия, когда кинематографисты, как и все художники, открыли для себя новый широкий фронт работ, когда так явственно обострился в нашем обществе нравственный самоконтроль и с новой силой зазвучал голос личной гражданской решимости.

Даже если вы многое забыли в «Коммунисте», все равно вы помните Губанова, пошедшего рубить лес, когда попутчики дремали. И один в поле воин... Нравственная зрелость личности в эти годы особо занимает художников. Не случайно рядом с Василием Губановым развивался и вырастал образ Анюты — она начинала роль существом, живущим «как все», а завершала фильм — припомните финал — человеком, определяющим жизненный путь по своему разумению, чего бы это ей ни стоило.

Так и здесь, словно бы на периферии фильма, а в действительности рядом с самым центром складывается образ молоденькой Кати Чуриковой, прошедшей сквозь свои испытания, не похожие на губановские, но способной по-губановски, собственным разумом решать, что хорошо, что плохо на свете.

Губановское... Оно в фильме прежде всего в том, как неназойливо, но полно выражен мотив нравственной силы и зрелости, такой существенный для авторов, а точнее — для общества, ради которого они работают талантливо, мужественно, честно.

„Мятежная застава“

«Мятежная застава». Сценарий А. Власова, А. Млодика. Постановка А. Бергункера. Оператор О. Куховаренко. Художник И. Иванов. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Э. Казанская. Редактор А. Журавин. «Ленфильм», 1967.



Сценарий, по которому сняли этот фильм, сначала назывался «Обуховцы». История Обуховской обороны — эпизода в русском освободительном движении — изложена в традиционном русле жизни рабочей семьи. Традиционно изложена и традиционно изображена — с собранием под видом пирушки, с солидными кабинетами благообразных чиновников, с удалым весельем русской ярмарки и шпиком охранки, преследующим на пролетке наших героев.

В этой сознательной, как мне кажется, верности сложившимся приемам и принципам в решении историко-революционной темы на экране есть своя, если угодно, концепция. Видимо, постановщики хотели просто, без претензий на новации рассказать современному зрителю о героическом прошлом русского рабочего класса. Образ семьи Ефимовых типичен для эпохи, для времени, он аккумулирует в себе сложившееся представления о настроениях, нравственном облике рабочего-революционера в начале века. Характерен в этом отношении глава семьи Ефим Григорьевич Ефимов — потомственный пролетарий, как сказали бы теперь, глава династии, из тех, кто перенимал ремесло от родителя и детям своим передал то же. Чувствуются в нем — в задушевном исполнении Б. Чиркова — открытое сердце, и ум природный, и верность делу своих товарищей.

А имеют ли право, спросит нас иной читатель, такого рода «немудреные» замыслы на существование? Думаю, что имеют. Почему? Современному зрителю интересно и важно знать, как оно было тогда — как наши отцы и деды делали историю. История для авторов — не абстрактное понятие, не символ, а живой человеческий характер, правда драматической (или комедийной) ситуации, быт, обстоятельный и сочный (детально, и я бы сказал, с удовольствием воссозданный в картине).

Весь инструментарий, которым вооружились сценаристы и режиссер, использован для того, чтобы направить, сконцентрировать зрительское внимание. В фильме есть и сюжетная острота, и юмор, и попытка (к сожалению, неудавшаяся) провести лирическую линию.

И актерски фильм в целом привлекателен. Есть ансамбль, где кроме Б. Чиркова, о котором мы уже писали, надо назвать О. Борисова (заставляющего в отдельных кадрах вспоминать Чиркова — Максима), В. Невинного, показавшего себя добротным характерным актером.

Приверженность авторов проверенным приемам и средствам кинематографа в то же время таила опасность — для них самих, очевидно, в первую очередь — показаться старомодными, и чтобы избежать такого рода упреков, они всячески уходят от внешнего пафоса, от малейшего намека на патетику. Боязнь легко объяснимая и оправданная, но все же становится неясно, почему актеры в сценах стачки, баррикадных боев, которые, по мысли авторов, больше того, по природе своей требуют открытой эмоции, говорят вполголоса, как в камерных этюдах на сцене учебного театра. Человек на экране выглядит подчас внутренне скованным. Особенно ясно ощущаешь искусственность этой намеренно приглушенной интонации у А. Эйбоженко, исполняющего роль большевика Васильича. Он аскетично сух в сценах, требующих простоты и сдержанности (например, на вечеринке, когда заходит речь об «Искре»), и ненатурально спокоен, скажем, в эпизодах на баррикаде, где в его герое живет невыдуманное волнение борьбы. (Справедливости ради заметим, что массовые действа — волнения на заводе, стачка — выглядят в фильме убедительно, художественно достоверно.)

Художник должен следовать тому пути, который он избирает. Это простая истина, и как все простые истины, когда им следуешь в жизни, оказывается сложной... Что же, удалось не все, но удалось главное: в «Мятежной заставе» воскресает славное прошлое революции, оно открывается сегодняшнему молодому зрителю — ему в первую очередь адресована картина.

Е. ГРОМОВ

„Я вас любил..."

«Я вас любил...» («Сочинение на вольную тему»). Сценарий М. Львовского. Постановка И. Фрэза. Операторы М. Кириллов, А. Кириллов. Художник А. Дихтяр. Композитор Н. Чарчейшвили. Звукооператор А. Матвеенко. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1967.



Новый фильм, поставленный И. Фрэзом по сценарию М. Львовского, вероятно, понравится многим.

Зрители юные с удовольствием посмотрят на себя со стороны — на то, как они танцуют во дворе под гитару, на первые свои вечеринки,— конечно же, с вином и, разумеется, без родителей; ребята посмеются над восьмиклассником Колей, пытающимся положить пушкинский стих на мотив старого танго — чтобы запомнился лучше, посмеются и над собой во время уроков литературы и немножко над учителем, требующим, чтобы все было «построже».

Родители грустно улыбнутся, увидев на экране знакомую, наверное, ситуацию и пример поведения в ней — очень тепло, очень по-житейски, чуть иронично преподанный.

И уж, конечно, большинство зрителей, независимо от того, кто есть кто, с живым интересом будут смотреть на занятия в балетной школе — и на маленьких девочек в пачках и на молоденьких девушек, начинающих балерин. В фильме много красивого балета.

Как и всякое «сочинение на вольную тему»,— так он назван, подзаголовком, в начальных титрах,— фильм — сразу о многом. Однако в поэтическом по замыслу повествовании есть организующая, ведущая тема: грустная и счастливая история первой любви подростков — Коли и Нади. История грустная, ибо Надя (ее хорошо играет В. Хуснулова) своенравна, самолюбива, капризна без причин, просто так, от кокетливого девичьего эгоцентризма первой ученицы, будущей звезды. Она позволяет себе быть, какой хочется, то доброй, то злой. Но с какой бы убежденностью ни читал Коля на выпускном экзамене за восьмилетку, что «разлюбил свои желанья и пережил свои мечты», — всем ясно, что его первая любовь счастливая. Она подружила его с искусством и пробудила поэзию в нем самом. Актерская работа В. Перевалова, исполняющего эту роль,— а мы запомнили его еще по фильму Г. Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» — пожалуй, самая удачная в фильме.

Вот на фоне рекламного щита «Брак по-итальянски» Коля по-мальчишески «вольно» говорит с приятелями о любви. Кажется, что такие разговоры вместе с завлекательными кадрами фильмов для тех, кому уже исполнилось шестнадцать,— существенная часть внутреннего мира. Но все это осыпается шелухой, когда подле того же рекламного щита Коля остается один на один с Нею. И на фоне темных аллей и на фоне огней большого города любовь остается любовью, по-пушкински целомудренной и застенчивой.

На происходящее мы смотрим иногда глазами участников. Но в то же время сам драматизм особенно острых для них моментов смягчен тем, что все в целом показано с позиций авторов, людей доброжелательных, верящих в светлое, поэтическое начало жизни.

Правда, любую палитру можно высветлить до полной бесцветности. Именно такими, ничего не добавляющими к фильму, выглядят кадры, посвященные идиллической любви молодой учительницы.

Свободная композиция, естественная для сочинений «на вольную тему», таит в себе опасность растянутости, банальностей, смонтированных способом «красной строки», и т. п. Это чувствуется в фильме. Показывая изнурительный, тяжкий и все-таки всегда изящный труд балерин, авторы так подчас увлекаются и экзотикой хореографии и просто самим танцем, что переживания Коли и его товарищей порой кажутся лишь предлогом для того, чтобы длился и длился красивый танец.

Впрочем, при всех длиннотах и отклонениях даже от свободной темы фильм целен. Его мелодия — Поэзия Искусства и Любви (именно так, с прописных букв, как в старину!) — эта мелодия явственна.

Ю. АЙХЕНВАЛЬД

„Цыган“

«Цыган». По одноименной повести А. Калинина. Сценарий Е. Митько при участии Е. Матвеева. Постановка Е. Матвеева. Оператор М. Черный. Художник В. Мигулько. Композитор В. Баснер. Звукооператор А. Федоренко. Редактор В. Сосюра. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1967.

Актер Е. Матвеев поставил фильм «Цыган» на студии имени А. П. Довженко. Почему именно эта повесть А. Калинина привлекла внимание дебютанта в драматургии и режиссуре Е. Матвеева? Сказалось ли в этом выборе просто тяготение к жанру или он выявил авторскую способность понять и разделить интерес зрителя к мелодраме? А может, постановщик, пробующий свои силы в режиссуре, шел от материала, уже знакомого ему по фильму «Родная кровь», с которым в «Цыгане» есть внешнее сходство: семья, разбитая войной, дети, которым нужен отец.

Так или иначе, но выбор пал. Фильм сделан. Я сижу в «Метрополе», смотрю на экран и вслушиваюсь в сосредоточенно внимательный зал, разом вздыхающий в трогательных местах.

Что говорить, есть от чего растрогаться... Отступление, колонны беженцев, цыганка, рожающая под орудийный грохот; младенец рядом с трупом матери, героиня находит его тут же, в поле; превратности судьбы, что приводят овдовевшего цыгана-кузнеца в деревню, где живет его сын-подросток.

...Вздыхает зал, он доверчив к экрану и, кажется, не подозревает, что захвативший его детективно-мелодраматический сюжет мог звучать совсем иначе— внутренне страстно, больно, мог передать движение душ, которое захватило бы нас целиком, без остатка.

Но сделан фильм на одной ноте, в одном эмоциональном ключе. Его характер —сентиментальность, его комозиция — бесконечное возвращение к цыганской могиле. Выражение эмоций упрощено до единственного способа: «рвут страсти», и этому нет оправдания, даже если объяснять наигранные страдания неуемным темпераментом.

Не чувствуешь веры в происходящее ни у режиссера, ни у актеров. Отсюда — пустые глаза на экране. А что может пустота? Разве может она обвинить, оправдать, быть откровенной?

Зачем в фильме, приниженном бытом, сцена, требующая совсем иного подхода в решении и иной окраски, может быть, романтической,— сцена купания женщины в реке? Увы, такой, как она выглядит в фильме, ее можно перенести просто в баню. И многие другие эпизоды картины заставляют задуматься о вкусе, об авторском такте.



...Писатель пишет — «прошло десять (двадцать, сто) лет». Кинематограф много свободней в обращении с временем. Ретроспекции врываются в повествование без предупреждения, а в иных фильмах без особых искусственных границ, в стыке сосуществуют целые эпохи. Но вот в «Цыгане» монтируется лирическая панорама утренней, тихой реки и сцены с истошным женским воплем: «Где они?», когда героиня мечется, как потерянная, и мы вот-вот уже догадались о каком-то несчастье с детьми, как выясняется, что крик адресовался... поросятам с колхозной фермы.

Монтируются годы, не эпохи, но приходится удивляться происходящему в этом и так достаточно запутанном фильме. Мать скрывает от родного отца своего приемного сына, отец-цыган его ищет, злодейка-соседка, которой известна тайна, держит в страхе, шантажирует мать... Отчего, кажется, не открыться матери, не сказать правды взрослому сыну, который так тянется к кузнецу-цыгану, почему не назвать отцом отца — немолодого, одинокого и явно симпатичного ей, тоже всю жизнь одинокой, человека? И страх и переживания, терзания души не оправданы ни высшим, духовным, ни обыкновенным, житейским смыслом.

Все слишком овеществленно и грубо, чтобы быть исследованием чувств, излишне слезливо, чтобы стать драмой.

С. МИХАЙЛОВА

„Измена"

«Измена». Сценарий И. Луковского, Д. Икрами, Т. Сабирова. Постановка Т. Сабирова. Оператор А. Мансуров. Художник Д. Ильябаев. Композитор Ф. Одинаев. Звукооператор А. Шаргородский. «Таджикфильм», 1967.

Ловко закрученные детективы и приключенческие ленты вновь отвоевывают место на экране.

Речь идет не о зрительском доверии к фильму как кинозрелищу — любовь аудитории к динамичным сюжетам столь же велика, как и в былые годы,— но о доверии к жизненной правде ленты. Закрученность фабулы часто уже как бы предупреждает зрителя об авторской придумке, а, значит, к ней и относиться надо соответственно. И потому, наверное, все чаще детективы обставляются всеми атрибутами кинохроники: кинематографисты как бы заранее страхуют себя, подкрепляя напряженность интриги достоверностью документа.

Авторы созданного на Таджикской студии фильма «Измена» писатели Д. Икрами, И. Луковский и режиссер Т. Сабиров пошли путем традиционным. Они не старались придать своей картине видимость чего-то иного, чем есть она на самом деле. Их лента построена на напряженной интриге с неожиданными поворотами событий, на прямых и открытых столкновениях персонажей. И по традициям приключенческо-детективного жанра здесь есть и всадники, несущиеся во весь опор по кромке холмистого горизонта, и отчаянные перестрелки, и сверхкрупные планы многозначительно-выразительных лиц и не менее красноречивых деталей, таинственные фигуры, прячущиеся в ночной тьме, и отблески огня, колеблющего силуэты.

Однако же материал картины сам по себе открывал возможность серьезного разговора о месте и роли личности в революции, о методах классовой борьбы, о перерождении человека, преступившего законы революционного гуманизма. Путь главного героя фильма Асада Максума, вознесенного волной революции, но затем предавшего ее во имя жажды личной власти, с неумолимой логикой ведет к гибели.

Впрочем, диалектика образа в значительной степени осталась лишь в намерениях авторов. Потому что на экране Асад, которого играет Х. Абдураззаков, развенчан уже с самого начала. Зритель, таким образом, лишен возможности соучаствовать в решении идейного конфликта, ему выдается готовый результат. Герой смел, мужествен, хотя самолюбив и заносчив. Но в нем не чувствуешь главного — революционного горения, революционной страстности. А без этого образ не дает повода к сопереживанию, не может завоевать симпатии.



На экране сталкиваются, как правило, прямолинейно-однозначные злодеи и столь же прямолинейно-правильные положительные герои, в то время как сама ситуация требует иных, нешаблонных решений.

Из общей безликой толпы персонажей выделяется лишь Карим, сыгранный молодым и обаятельным актером С. Эргашевым. В его лице, тонком, красивом, одухотворенном, в манере его игры чувствуются та искренность и то волнение, которых так недостает в других образах.

Но Карим — фигура второплановая, она не определяет течения фильма. А действие его, требующее насыщенного, динамичного ритма, то и дело прерывается для преподнесения героям поучительно-назидательных сентенций.

Картина, построенная по законам и канонам жанра, призванная, казалось бы, держать зрителя в напряжении от первого до последнего кадра, смотрится с вялым любопытством.

А. ЛИПКОВ

Поэма о Родине

В. Осьминин

«Страна моя». Сценарий Ю. Каравкина, И. Копалина. Режиссер-постановщик И. Копалин. Режиссер С. Пумпянская. Операторы Е. Аккуратов, В. Воронцов, И. Галин, Н. Генералов, В. Микоша. Текст Ю. Каравкина, Р. Рождественского. Композитор Р. Бунин. Звукооператор И. Гунгер. Центральная студия документальных фильмов, 1967.

«С вершины пятидесятилетия взглянем на живущее и торжествующее революционное дело, начатое полвека назад, взглянем на отечество наше, где родился Великий Октябрь, на страну, которую каждый из нас с любовью называет **СТРАНА МОЯ»** —

этим эпиграфом начинается фильм «Страна моя».

Авторы поставили перед собой задачу неимоверно трудную: раскрыть неиссякаемую жизненную мощь величайшего события, которое произошло в октябре 1917 года.

В сущности, эту мысль подсказали ленинградские рабочие. Три года назад в открытом письме, опубликованном в газете «Вечерний Ленинград», обратились они к кинематографистам с призывом создать фильм о славном пути Страны Советов.

Начиная работу, творческая группа понимала, что труженикам ленинградских предприятий хотелось увидеть в будущем фильме за нашей простой повседневностью необычайную, вечную силу ленинских идей, идей коммунизма, совершивших поворот в судьбах всего человечества.

Итак, рассказ о стране должен быть и поэмой о партии, созданной Лениным.

1917 год... Ленин... Первые кадры фильма.

Явная удача авторов — перекличка настоящего с прошлым. Чем дальше это прошлое, тем труднее представлять себе его в зримых образах. Даже то поколение, которое застало далекую дореволюционную пору, успело забыть ее реальные черты. Но ведь абсолютному большинству населения нашей страны времена полувековой давности известны только по рассказам.



...Звучит с экрана спор некрасовских мужиков о том, кому живется весело, вольготно на Руси. И мы видим превосходно чувствовавших себя на русской земле помещиков, чиновников, попов, купцов, министров государевых и самого царя. Видим и рабство, нищету, бесправие, унижение тех, кто создавал все богатство и благополучие господствующих классов.

Поколения борцов отдали свои жизни во имя свободы и народного счастья.

И вот началась эпоха революционного обновления мира. Партия, созданная Лениным, принялась за переделку России.

От фактов полувековой давности фильм переносит нас к картинам современности. И становится явственным размах преобразований, происшедших за 50 лет в результате первой в мире социалистической революции.

Величественная панорама страны встает перед зрителем. Непроходимая тайга с выросшими в ней городами, Тихий океан, Дальний Восток с новым гигантским портом Находкой, Каспийское море, превращенное добытчиками нефти в индустриальный район, Сибирь

с ее богатствами, Казахстан, Алтай, Узбекистан, Украина и Закавказье, Северный полюс и побережье Черного моря, Белоруссия и Волгоград, Ленинград и Москва.

Перед зрителями предстают ширь нашей земли, многоликость ее пейзажей. На масштабном фоне развертывается череда документальных кинонаблюдений, наглядно подтверждающих одно из самых волнующих положений Программы партии, принятой XXII съездом КПСС:

«В результате самоотверженного труда советского народа, теоретической и практической деятельности Коммунистической партии Советского Союза **человечество получило реально существующее социалистическое общество...»**

Фильм «Страна моя» — это повесть о ярчайших особенностях и проявлениях реально существующего социалистического общества.

Конечно, показать все края страны невозможно в одном фильме, но облик нашей Родины нарисован ярко, неравнодушно, с любовью.

Авторы фильма нашли в каждодневной жизни увлекательные и убедительные образы, передающие масштаб и значение всего свершившегося в Советской стране с той поры, что уже отделена от современности половиной столетия. Да, тогда партия, взяв власть в свои руки, обещала народу превратить отсталую и слабую страну в могучую социалистическую державу.

Обещания партии стали действительностью.

Чтобы выразить эту действительность, чтобы дать представление о плодах полувекового революционного творчества миллионов советских людей, фильм рассказывает о материально-технической базе социализма, создание которой есть великий подвиг рабочего класса и всего народа...

...о колхозном строе, при котором появился совершенно новый тип крестьянина, столь далекий от некрасовских мужиков...

...о прогрессе советской науки, о воспитании нового человека и о других достижениях преобразовательной деятельности партии и народа.

Портреты героев нашего времени выписаны в фильме многогранно. Молодые геологи в трудных и увлекательных походах по непроторенным дорогам, студенты-строители, продолжающие комсомольские традиции первых пятилеток, молодежь на стройке газопровода и новых электростанций, молодежь, возделывающая земли Алтая и Украины. Рядом с ними те, кто закладывал новую жизнь в деревне, и те, кто создавал великую индустрию Страны Советов. Рабочие—Герои Социалистического Труда, рабочие—лауреаты Ленинской премии, рабочие, ставшие учеными, рабочие, ставшие министрами. Галерея запоминающихся портретов проходит в фильме.

Увлекательный рассказ о судьбах людей естественно вплетен в ткань произведения. Праздничный, юбилейный характер фильма, его эпос и широкие масштабы сочетаются с поисками свежих приемов разговора со зрителем, новых художественных и публицистических приемов в отборе и трактовке, в съемке, в монтаже документального материала.

Фильм превосходно снят. Кажется, что опытные кинооператоры Е. Аккуратов, В. Воронцов, И. Галин, Н. Генералов, В. Микоша выдали «на-гора» все свое умение. Несмотря на то, что впервые у нас такой большой документальный фильм снимался на широкоформатной пленке, операторы показали блестящие возможности использования нового вида кинематографа для документальных съемок.

Творческими поисками насыщена режиссура фильма (руководитель съемок И. Копалин и режиссер С. Пумпянская) в области максимального использования широкоформатного экрана для многообразных приемов раскрытия темы. Мы видим полиэкран, когда в кадре три-четыре изображения живут рядом. Очень выразителен одновременный показ на экране съемок

сегодняшних и прошлых. Особенно запоминается рассказ академика Н. П. Дубинина. Часть экрана занимает портрет академика, разговаривающего со зрителем, а на второй половине экрана оживает далекая начальная пора Советской власти, годы, в которые протекало детство Дубинина, тогда беспризорника, а затем воспитанника детского дома. В конце эпизода историческая кинохроника занимает весь экран, и мы узнаем, что вот этот мальчик-беспризорник, который отчетливо виден в кинокадре рядом с Лениным на Красной площади, и есть Николай Дубинин. Такой прием двойного изображения использован и для рассказа о былом бесправии женщины Востока, о судьбах обреченных на вымирание нанайцев. Фильм привлекает разнообразием технических приемов, интересно выполненных оператором комбинированных съемок И. Фелициным.

Мы знаем Илью Петровича Копалина как одного из старейших режиссеров документального кино, получившего боевое крещение еще в группе «киноков» Дзиги Вертова. Он прожил богатую творческую жизнь, много фильмов, созданных им, стали хрестоматийными. На памяти у зрителей его недавние историко-революционные ленты «Незабываемые годы» и «Страницы бессмертия».

И теперь в фильм «Страна моя», подводящий итоги славного 50-летия Советской страны, Копалин, кажется, вложил все свое знание жизни, свой кинематографический опыт, стремясь рассказать молодому поколению о великом прошлом нашей Родины, свидетелем и участником многих событий которого он был сам.

Не все из задуманного авторами воплотилось в фильме одинаково удачно.

Как хотелось бы увидеть более ярко и многосторонне облик нового человека — труженика земли. Эта тема, такая близкая Копалину, много раз им поднималась в других фильмах. К сожалению, она не получила достаточно глубокого отражения в этом фильме.

Есть длинноты, нарушение ритма в монтаже ленты. Включены киносъемки, которые не украшают фильм, вырываются из общего строя повествования (например, эпизод «дети в бассейне»). Не следовало бы перегружать фильм такими примелькавшимися своей «красивостью» кадрами, как цветущие яблони, тюльпаны и т. п.

Очень досадно, что среди огромного числа замечательных исторических кинокадров попадаются некоторые «стертые», бесконечное количество раз показанные ранее в журналах и фильмах. Речь идет о кинолетописных кадрах строительства Магнитостроя, освобождения женщин Востока и некоторых других. Однако эти огрехи не снижают общего поэтического строя картины. Фильм остается в памяти как образ земли Советской, как многоликий символ Родины.

В фильме гармонично сочетается изображение со стихами Р. Рождественского. Поэтическому строю фильма способствует и эмоциональная музыка Р. Бунина.

Посмотришь фильм — и гордость охватывает тебя за свою страну, за свой народ, за ленинскую партию.

Родина — емкое слово, его воспринимаешь и сердцем, и разумом. И тем более радуешься, когда перед глазами проходит воплощение сегодняшнего дня со всей его щедростью, яркостью, добротой и сложностью.

По второму кругу

Л. Золотаревский

«В дороге и дома». Сценарий М. Каюмова, Р. Григорьева, К. Славина. Режиссер М. Каюмов. Операторы Н. Азимов, Т. Баджанов, Т. Надыров, Т. Рузиев, Д. Салимов, Э. Тимлин. Композитор М. Бурханов. «Узбекфильм», 1967.

«Казахстан—земля моя». Сценарий В. Рапопорта, Т. Кенжебаева, М. Дулепо. Режиссер М. Дулепо. Операторы П. Якупов, О. Караваев, Ян Вон Сик. Композитор С. Мухамеджанов. «Казахфильм», 1967.

«Наша Украина». Сценарий В. Коваля. Режиссер Л. Удовенко. Оператор В. Преображенский. Композитор З. Филипенко. «Киевнаучфильм», 1967.

Человек вернулся из путешествия. Исколесил три страны. Одна из них — больше Франции, Англии и Италии вместе взятых. Вторая— больше первой, а третья — больше второй. Друзья обступили путешественника и требуют: «Расскажи! — и добавляют:—На весь рассказ дается тебе десять минут!»

В аналогичном положении оказался автор этих заметок: он совершил кинопутешествие по Узбекистану, Казахстану и Украине, просмотрев залпом три фильма: «В дороге и дома», «Казахстан — земля моя» и «Наша Украина». Теперь все свои мысли и впечатления предстоит вложить в десять машинописных страниц.

Все три фильма созданы накануне пятидесятилетия нашего государства и, естественно, посвящены великому юбилею. Это обстоятельство накладывает на критика дополнительную ответственность — его суждения должны быть особенно строгими. Опыты по созданию «обзорных» картин о республиках, предпринятые советским документальным кинематографом двадцать лет назад, увенчались широко распространенным суждением — нельзя объять необъятное, фильм о республике, о ее географии, экономике, культуре, строительстве, традициях обречен на поверхностность, штамп. Такой фильм обязательно носит характер бюрократического отчета и ничего общего с искусством, с подлинной публицистикой не имеет.

Работы, о которых идет речь, тоже обзорные. Каждая из них претендует на всесторонний показ республики. И все же они выгодно отличаются от своих прародителей, мелькнувших на экранах 40-х годов,— у каждого фильма есть что-то свое, неповторимое, отличающее его от других.

Итак, о каждом в отдельности. Причем порядок избран чисто произвольный и «второго плана» не имеет.

Поэт-романтик Гафур Гулям, говоря об Узбекистане, призывал «выше поднять небесный бокал, переполненный пеной!»

Авторы фильма сделали это. «В дороге и дома» — красивый и взволнованный кинорассказ о многообразной и богатой стране, превращенной народом и партией за пятьдесят советских лет в светоч социальных преобразований, культурных и экономических достижений. Фильм великолепно снят. Многие кадры несут на себе знак высокой культуры операторского мастерства и режиссуры. Грандиозные общие планы вспененной хлопком Ферганы, обилие современных индустриальных комплексов, пастельные панорамы весеннего цветения, трагическое и мужественное лицо борющегося со стихией Ташкента — все это создано опытным мастером, страстным публицистом, бесконечно влюбленным в свою Родину.

В фильме есть отличные эпизоды, подлинные журналистские находки. К их числу хочется отнести в первую очередь новеллу об украинской девочке, лишившейся родителей во время войны (тогда многие узбекские семьи брали на воспитание детишек, оставшихся сиротами). В дружной и заботливой семье девочка

вновь обрела отнятое войной детство. Узбекские папа и мама вырастили ее, дали ей образование. Украинская девушка окончила филологический факультет Бухарского педагогического института и теперь преподает в школе... узбекский язык и литературу. Никаких громких слов в новелле нет. Только факты. И одна минута синхронно снятого урока... Трудно представить себе более яркий и убедительный пример подлинного интернационализма, глубокого духовного братства, высокой человечности — бесценных качеств, воспитанных в советских людях новым общественным строем!

Надолго остается в памяти эпизод с семьей Исламбековых. Семья как семья. Но дело в том, что все Исламбековы — медики. Сорок человек (взрослых)—и все медики! Удивительно? Конечно. Но гораздо сильнее действует на воображение другая цифра — в одной семье Исламбековых в 40 раз больше врачей-узбеков, чем во всем Узбекистане в 1917 году! Да, да, в год Великой революции лишь один узбек имел диплом врача.

Здесь хотелось бы сделать первый вывод: «обзорный» фильм с интересом смотрится главным образом потому, что строится на рассказах о людях, о человеческих судьбах, о человеческих характерах. Хлопковые поля, атомные лаборатории, гигантские цехи, оросительные системы — все это есть, все это присутствует в фильме, но лишь как результат деятельности Человека, как свидетельство достижений Человека, как то, чем Человек гордится, как то, что создается для Людей. В этом принципиальное отличие фильмов 1967 года от тех, что делались 15—20 лет назад. В этом ключ к решению старой проблемы — как объять необъятное?

Само название фильма «В дороге и дома» раскрывает драматургический прием, избранный авторами для рассказа о многообразной жизни Узбекской республики. Прием этот не нов, но вполне правомерен — тем более что, очевидно, полностью соответствует характеру и образу жизни самого режиссера Малика Каюмова. Неутомимый путешественник, он в своем творчестве редко бывает туристом: внимательный глаз его камеры видит глубже и шире. Но... и здесь хотелось бы немного поспорить с авторами фильма.

Итак, драматургический прием определен, но сюжетная линия выстроена не четко. А потому и сам прием как бы повисает в воздухе. Будучи прокламирован, он не становится стержнем, на который органично «нанизываются» эпизоды. Эпизодов много, эпизоды разные. Далеко не каждый из них может уложиться в рамки, определенные названием. А кроме того, в условиях просмотра «в дороге» находимся мы — зрители, а авторы — «дома». Следовательно, речь идет о неточно определенной драматургической концепции фильма. Неточность эта выражается еще и в том, что авторы прибегают к дополнительному, параллельному ходу, пытаясь подкрепить основной. Так появляется в картине фигура художника, у которого нет имени, нет роли, нет задачи. Для чего нужен художник? Для того чтобы полюбоваться красотами замечательной узбекской природы? Но ведь есть настоящий художник — автор фильма, которому мы верим, художественное кредо которого ясно ощущаем во всем.

Так среди десятков живых, естественных, умных людей — людей настоящих — появляется «ненастоящий». Он картинно ходит с палитрой, а из-за спины его остающийся за рамкой экрана помреж бросает в кадр охапки только что собранных осенних листьев. В документ вползает инсценировка. И это очень досадно.

В фильме есть эпизод, рассказывающий о том, как в тихое белорусское село приезжает узбек Мамадали. Во время войны он партизанил в этих краях. Его здесь знают и помнят. Встречают бывшего героя-партизана всем селом. Празднично, торжественно. Рыдает на

плече Мамадали пожилая женщина. Застенчиво вытирают слезы седые мужчины. Камера ведет волнующий репортаж в неповторимый момент свершения события. Но что-то все же мешает свободно воспринимать этот эпизод. Что же? Через несколько десятков секунд после начала эпизода начинаешь замечать, что второй план — построенные пионеры с отутюженными галстуками, собранные специально для киносъемки жители села, аплодисменты...— резко противоречит первому плану, искреннему проявлению глубоких и сильных чувств людей, которые действительно переживают в этот момент радость встречи. Но и это не все. Эпизод — немой. И это делает его еще слабее. Ведь трудно предположить, что звукооператор не мог записать хотя бы шумы. Заменяя собой трепетную живую звуковую ткань, в кадре гремит музыка, которой — ей-богу!— не было на месте события.

Но даже тогда, в том единственном месте, где авторы обращаются к синхронной камере, эпизод практически пропадает для зрителя, не владеющего узбекским языком. Перевода состязания острословов — интереснейшей восточной традиции — просто нет в фильме. Почему? Трудно даже представить себе, что можно ответить на этот вопрос — ведь весь дикторский текст звучит на русском языке.

Сильное впечатление производит эпизод, посвященный наводнению в Ферганской долине. Снят он строго, с использованием скупых и выразительных планов. Суровый, спокойный текст. И тем величественнее выглядит трудовой подвиг хлопкоробов, которые не упали духом, не предались отчаянию, а, забыв усталость, расчистили и пересеяли свои поля, спасли урожай. И если этот эпизод следует, на наш взгляд, отнести к числу наиболее значительных творческих удач, то рассказ о землетрясении в Ташкенте вызывает чувство неудовлетворенности. На экране — разрушения, страшные последствия буйства стихий. На экране — танки, ликвидирующие подлежащие сносу здания. На экране — строительство, развернувшееся в Ташкенте после землетрясения. Но нет на экране лиц людей, выдержавших и отразивших натиск стихии. Нет их глаз, жестов, крупных и средних планов. Нет за экраном ни документальных шумов, ни голосов героических жителей города.

Здесь еще и еще раз подтверждается истина: зрительный образ не способен заменить образ зрительно-звуковой. В особенности сегодня, когда телевидение уже приучило массового зрителя к высшей степени экранной достоверности. При показе такого рода событий и явлений отсутствие жизни звучащей ставит под сомнение правду жизни зримой, а музыка, «подпирающая» немую пленку, окончательно уничтожает документ.

«Казахстан — земля моя» — так называется другой фильм. Какая же она, эта земля?— спрашивает зритель, никогда не бывавший в Казахстане. И авторы фильма отвечают. Убедительно отвечают. Десятками прекрасных кадров, рассказывающих об огромной республике,— картинами новых городов, гигантских заводов, фантастических лабораторий, великолепных пейзажей, трогательных и очаровательных ребятишек, красивых современных зданий блистательной Алма-Аты.

«Юрта — небо республики. Лучшее место в ней — Алма-Ата», — гласит дикторский текст. С этим нельзя не согласиться, совершив обстоятельное кинопутешествие по Алма-Ате. Редко можно найти более поэтичный кусок в видовом кинематографе, чем планы алма-атинской осени. Необычайно красива, тепла, романтична и красочна здесь природа.

Фильм о Казахстане производит немалое впечатление, разумеется, и потому, что необычайно значителен сам материал: широко известны люди, на всю страну славятся их дела — иначе говоря, даже простое экранное перечисление всего, что показано здесь, было бы достаточно, чтобы картина смотрелась с интересом.

Нельзя не запомнить удивительные планы экскаваторной добычи руд в шахтах Джезказгана. Представляете — экскаваторы под землей! Невозможно оторваться от экрана, когда фильм рассказывает о металлургах Темир-Тау, о строителях канала Иртыш-Караганда, о новом городе Рудном.

Как и в других работах, о которых идет речь в этих заметках, в фильме о Казахстане заметно стремление авторов обратить главное свое внимание на людей, а не на машины, которыми они управляют, или здания, которые возводят с помощью этих машин. Но именно здесь проявляется не только сила, но и слабость казахских документалистов. Сила — в обращении к человеку. Слабость — в средствах и методах показа человека. Поскольку в фильме нет синхронных эпизодов, в нем нет и убедительного раскрытия человеческой индивидуальности, нет ни одной новеллы, рассказывающей о человеческой судьбе. Есть трудности, стоящие на пути людей, но нет трудностей, которые преодолевает конкретный человек.

Фильм «Наша Украина» начинается — не удивляйтесь!— с зала заседаний ООН. Председательствующий предоставляет слово представителю Украинской Советской Социалистической Республики — страны, являющейся одним из полноправных членов Организации. Министр иностранных дел Украины рассказывает делегатам о своей республике... Фильм об Украине и кончается залом заседаний ООН. Председательствующий объявляет минутный перерыв... на раздумья!

Такое обрамление картины может нравиться или не нравиться. Можно спорить о том, следует ли начинать фильм о Советской Украине с подчеркивания ее международной роли как члена Организации Объединенных Наций? Но нельзя не почувствовать многообразие, мощь, красоту и величие Украины, дающие моральное право авторам с самого начала говорить о ней с позиций гордого сознания огромного вклада, который вносит сорокапятимиллионный украинский народ в наше общее дело. Наделенная огромными природными богатствами, щедро одаренная солнцем и талантами, Украина предстает перед зрителем во всем своем очаровании. Можно было бы долго и подробно говорить по поводу отличной операторской работы, многочисленных режиссерских находок.

Необычен в картине текст. Остро публицистический, он блещет точными образами, оригинальными сравнениями, парадоксами. Легко и непринужденно комментируя изображение, текст везде и всюду дает зрителю возможность явственно ощутить четкую авторскую позицию создателей фильма. Обычно после таких слов следует: «например...». В данном случае не хочется делать то, что делается обычно.

Если говорить о драматургической структуре фильма или о его монтаже, то он в достаточной степени спорен. С досадой смотришь на блестяще начатые и — увы!— незавершенные эпизоды (такие, например, как эпизод, рассказывающий об авиаконструкторе О. Антонове). Можно посетовать по поводу того, что авторы злоупотребляют показом целых концертных номеров и не всегда отбирают лучшее, знакомя зрителя с украинским искусством. Можно найти и еще немало недостатков, просчетов, неточных решений. Но все это не будет главным и определяющим в оценке фильма. И уж если останавливаться на недостатках, то придется отметить не отдельно взятый конкретный огрех, а принципиальное явление, характерное для всех рассматриваемых работ, да и, пожалуй, для всего нашего документального кинематографа. А именно — автор или авторы редко когда предстают перед зрителем в своей человеческой конкретности, фигурируют как реальные люди, с которыми можно соглашаться или спорить.

Двадцать лет назад текст в «обзорных» фильмах был вообще лишен авторского своеобра-

зия. Устами диктора вещало нечто далекое и недосягаемое, сухо официальное, неколебимо стандартное. Прошло время. В советском документальном кинематографе сегодня немало творческих удач, найденных на новом пути. Достаточно вспомнить «Катюшу» или «Если дорог тебе твой дом...».

И в завершение необходимо сказать еще несколько слов о том, почему вполне правомерны и зачем нужны нам фильмы-обзоры о республиках. Во-первых, такие фильмы представляют большой познавательный интерес и способствуют патриотическому воспитанию советских людей — далеко ведь не каждому удается овладеть одной из «бродяжных» профессий и воочию повидать огромную и многообразную страну нашу. Во-вторых, подобные фильмы могут помочь создать подлинную картину мира для многих людей, которые думают, что туристские пути ведут истинно любознательных обязательно за рубежи Советского Союза. Наконец, фильмы о республиках могут и должны способствовать дальнейшему укреплению дружбы между народами нашей страны.

Я не могу попрощаться с читателем, не ответив еще на один вопрос: «Где и как прокатывать такие часовые фильмы?» Думается, что каналов для доведения фильмов о республиках до массового зрителя предостаточно. Их в обязательном порядке следует показывать всем школьникам — таким образом цифра, характеризующая минимальную аудиторию, будет восьмизначной, а количество необходимых копий определится тысячами. Эти фильмы можно и нужно повсеместно показывать по телевидению. Они могут демонстрироваться в клубах и кинотеатрах сельских районов и рабочих поселков, в особенности там, где нет телевидения. В общем, возможности их проката неограничены. А фильмы, о которых говорилось выше, заслуживают самого внимательного к себе отношения со стороны прокатных организаций.

Ретроспектива фильмов Мартина Фрича

В конце прошлого года в кинотеатре Госфильмофонда СССР «Иллюзион» был проведен ретроспективный показ фильмов, поставленных одним из старейших чешских кинорежиссеров, руководителем Союза кинематографистов социалистической Чехословакии Мартином Фричем.

Более четырех десятилетий отдал Фрич киноискусству. Сценарист, режиссер, актер — в его фильмографии более ста произведений самых разных жанров.

Еще в эпоху немого кинематографа Мартин Фрич поставил фильм «Органист от святого Вита». В тридцатые годы в сотрудничестве с Иржи Восковцом и Яном Верихом он ставит комедии «Гей-руп» и «Мир принадлежит нам», принесшие ему мировую известность.

Советские зрители видели фильмы Фрича, поставленные в послевоенные годы, — «Пекарь императора», «Западня», «Тайна крови», «Король Королю», «Роза севера», «Люди из фургонов» и другие.

И хотя, как сказал сам режиссер, приехавший на открытие ретроспективы в Москву, в программе «Иллюзиона» было только пять процентов из поставленных им фильмов, любители кино смогли по этим произведениям представить себе богатство творческой палитры большого художника.

Когда фильм прошел по экранам

Завершена работа над четырехсерийной киноэпопеей «Война и мир». Миллионы зрителей посмотрели картину на экранах Советского Союза, с большим успехом фильм демонстрируется за рубежом.

Итак, закончен многолетний труд, потребовавший огромной отдачи физических сил, творческого напряжения всей съемочной группы, начиная от режиссера-постановщика и кончая участниками массовки. Для создателей фильма это какая-то часть жизни, итог трудных поисков, тяжких съемочных дней.

Участникам фильма сегодня, естественно, еще трудно «отойти» на определенную дистанцию от своей работы и подробно, детально проанализировать сделанное. Но даже короткие высказывания «по горячим следам», сжатые рассказы о том, как создавалась картина, как выстраивались образы, складывалось художественно-изобразительное решение, несомненно будут интересны нашим читателям.

„Война и мир"

Василий Соловьев:

— Я иногда думаю, что сценарист на съемочной площадке похож на Пьера Безухова на Бородинском поле — только наблюдает и всем мешает.

Работа над фильмом «Война и мир» для меня началась в 1961 году, и я прожил с группой бок о бок все последующие напряженные годы. Это была самая тяжелая, самая трудная, но и самая счастливая пора моей жизни.

В эти годы я понял, хотя, может быть, это и прозвучит странно, что кинематограф — великое искусство, что он обладает самостоятельными средствами изображения и что он может даже посягнуть на Толстого. Пусть только посягнуть. Но будущий кинематограф, возможно, станет с ним вровень.

Когда мы в первый раз встретились с Бондарчуком для предварительной беседы, то проговорили часов до трех ночи. Бондарчук, как говорится, «зондировал» меня на ощущение Толстого, на любовь к Толстому. Он говорил мне: «А как же вот, например, сцена на пароме между Пьером и Андреем? Ее ведь, наверно, придется выбросить, ведь это же «толстовщина», мы же не можем ее тащить на экран?..» «Зачем же,— отвечал я,— тогда браться за Толстого, если при этом бояться Толстого...» «Ну, хорошо,— продолжал Бондарчук,— а вот та сцена, где Толстой описывает пруд, набитый солдатами, как карасями, набитый пушечным мясом,— ведь это же тоже нельзя снимать. Как это?— герои, защитники Отечества и вдруг — караси?..»

И так далее.

И вот, как бы споря, мы убеждались, что любим в Толстом одно. Бондарчук, естественно, и не собирался выбрасывать все эти сцены. Он просто хотел выявить мои симпатии и антипатии, мои пристрастия и степень моей убежденности в Толстом и верности ему.

Так началась наша совместная работа над сценарием, которая продолжалась год. Мы писали сразу так называемый литературно-режиссерский сценарий, который чем-то отли-

«Война и мир»



чался и от литературного и от режиссерского. Собственно говоря, был как бы режиссерский сценарий, но с большим включением литературного текста, мотивировок и обоснований. Когда сценарий был завершен, в нем было 250 страниц.

После этого началась собственно работа над фильмом, в которой уже не было привычных профессиональных рамок. Здесь не было только оператора, только сценариста, только композитора — каждый был участником создания фильма «Война и мир».

Но, конечно,— и я не могу не сказать здесь об этом — прежде всего и больше всего это был, разумеется, фильм Сергея Бондарчука. Я не могу не сказать здесь о том, что не переставал и не перестаю удивляться тому стоицизму, с которым работал Бондарчук. Он отдал этой картине столько творческих сил, столько душевных сил и физического здоровья, сколько, наверное, отдали все остальные — вместе взятые — участники работы.

Но вернусь к сценарию.

Как же все-таки экранизировать «Войну и мир»? — неизбежно вставал вопрос.

Было немало советов. Одни вспоминали опыт «Чапаева» и пудовкинской «Матери». Другие говорили о прямой экранизации. Третьи — о переосмыслении первоисточника, о включении лица автора. Говорили о современном прочтении классики, приводя в пример известные мировые образцы — экранизации Куросавы или, скажем, «Терезу Ракен» Карне, «Белые ночи» Висконти, «Шинель» Латтуады и другие... Нам говорили: а если бы Толстой жил сейчас, как бы он взглянул на происходящее в романе?

Было и такое оригинальное предложение: а что если попробовать передать все события романа с точки зрения какого-нибудь персо-

нажа второго плана, ну, скажем, Бориса Друбецкого, что ли? Мы отвечали — да, это, может быть, и очень любопытно, но для узкого круга любителей. Так же, как нам представлялось для узкого круга любителей было бы переиначить «Войну и мир» «под Куросаву» или «под Карне».

Помнится, Толстой писал как-то нечто вроде заповедей писателя и в пункте третьем этих заповедей говорил так: закончив работу, прочти ее глазами того читателя, что ищет в работе только занимательное, и вычеркни то, что покажется ему неинтересным.

Этот принцип — принцип зрелищности в искусстве — ныне забыт или почти забыт. А я помню, как Довженко, узнав, что его картины плохо смотрят, даже заплакал — как же работать? Что делать, чтобы все смотрели?

Мы, во всяком случае, были одержимы стремлением донести Толстого до возможно большего числа людей. И здесь, мне кажется, мы были солидарны с самим Толстым.

Поэтому мы отказались от идей «осовременить» Толстого (я беру здесь, конечно, некое ультрамодное значение этого термина), как и от идей «дописать» Толстого (как это увлекательно, говорили нам, домыслить, скажем, сцены путешествия Пьера за границей, его возвращения на родину!).

Мы остались верны одной идее. В культурном достоянии каждого народа, в духовном наследии человечества есть несколько особых произведений, принадлежащих всей жизни народа — всей жизни человечества, жизни многих поколений людей. К ним принадлежит эпопея «Война и мир». Стоит ли взбираться на плечи гиганту, чтобы тебя было лучше видно? Мы решили, что не стоит. Поэтому все свои силы употребили на то, чтобы выразить Толстого, и только Толстого, средствами кинематографа.

Но как сделать из полутора тысяч страниц романа 250 страниц сценария? Надо было провести труднейший отбор — найти сцепление отобранному материалу, надо было победить неизбежную его фрагментарность. И теперь нам всем очень жалко, что серии картины выходят с такими большими перерывами, и зрителям оценить фильм в целом становится почти невозможным.

Причем надо было найти сцепление образов, эпизодов по законам толстовской философии, толстовской концепции истории и личности — к этому мы стремились больше всего. Я не помню сейчас точный текст, но в одном из писем Толстой писал о том, что лабиринт сцеплений — закон художественного творчества. И у каждого он свой, и найти этот закон сцепления — задача исследователя. Именно это найти — а не мысль (да, так именно писал Толстой), мысль, которую обычно стараются обнаружить критики в художественном произведении. Не мыслью, а чем-то другим руководствуется художник. Какой-то тайной. И выразить это словами почти невозможно. Чтобы выразить идею, скажем, «Войны и мира», говорил Толстой, надо было бы пересказать весь роман целиком.

Это соображение Толстого кажется мне весьма знаменательным. Им мы стремились руководствоваться в своей работе. И здесь мне хочется привести один случай.

Это было на одном из тех предварительных заседаний, где должен был обсуждаться сценарий «Войны и мира». Когда мы вошли туда, то со страхом обнаружили среди присутствующих женщину — не буду здесь называть фамилии — известнейшего текстолога-толстоведа. Она читала в рукописи все черновики и варианты «Войны и мира», а, как известно, у Толстого был очень плохой почерк и понимала его только Софья Андреевна. И вот теперь перед нами сидел человек, знающий текст «Войны и мира» в его изначальном виде. И она встала и сказала, что взяла в руки эти двести пятьдесят страниц сценария с большим опасением. Но прочтя их, обнаружила странную вещь — ей показалось, что она прочитала

роман. Вероятно, сказала она, это закон человеческой памяти, которая даже из самого известного произведения искусства удерживает только определенное количество эпизодов и их сцепление — в данном случае тридцать, ну, сорок эпизодов. И вот ей показалось, что все эти эпизоды в сценарии были.

Говорю это, поверьте, не в похвалу авторам сценария, а к тому, что мы стремились открыть в «Войне и мире» тот самый лабиринт сцеплений, о котором писал Толстой.

...Лет так через сто кто-то сделает для кино еще одну «Войну и мир». Этого не может не произойти. Океан толстовских идей неисчерпаем. И мы зачерпнули, наверное, только малую толику из него. Кто-то зачерпнет больше — может быть, ладони будут шире, может быть, средства кинематографа грандиознее. Кто-то зачерпнет больше, и я завидую этому...

Людмила Савельева:

— Мне выпало большое счастье — сыграть Наташу Ростову в фильме «Война и мир». Это самое прекрасное, что могла подарить мне судьба.

Позади пять долгих лет работы. И сейчас мне кажется, что все эти годы — и во время съемок и в дни долгих перерывов в работе — я ни на час не расставалась с образом, постоянно жила чувствами, мыслями моей героини.

Эта роль была очень сложной для меня. Сложной потому, что надо было проследить развитие характера Наташи, ее путь от тринадцатилетней девочки до взрослой женщины, пережившей трагедию любви, испытания войны, народное горе, ставшее и ее личным горем. Сложной потому, что это образ необычайно богатый, многогранный — у Наташи нет двух похожих сцен, в каждой из них она иная, неожиданная.

И, конечно, сложной еще и потому, что я впервые столкнулась с профессией киноактрисы — это моя первая работа в кино. Собственно говоря, именно благодаря этому обстоятельству мне посчастливилось получить эту роль. Сергей Федорович Бондарчук искал в исполнительнице непосредственность, естественность. А это как раз мне легче всего, если можно так выразиться, удавалось. Во время съемок я не ощущала присутствия камеры, не думала о ней. Я жила судьбой своей героини.

Искренность, естественность были для меня главным в работе над ролью. Главным в любой сцене, какие бы новые актерские задачи она ни ставила передо мной, какими бы новыми гранями ни поворачивался в ней образ Наташи.

Мне трудно судить, насколько удалась моя роль. Знаю только, что мне нелегко было привыкнуть, в особенности поначалу, к своему изображению на экране. Я не говорю уже о том, сколько было сцен трудных, казалось, даже непреодолимых.

Так случилось, к примеру, со сценой предложения князя Андрея. Еще до начала съемок во время актерских проб мне пришлось ее сыграть дважды, с двумя разными партнерами. И предстояло сыграть в третий раз с Андреем—Тихоновым. Не хотелось повторять уже найденное, нужно было играть знакомую до мелочей ситуацию по-иному. А это всегда сложнее, чем сняться в новой, еще незнакомой сцене.

Были, правда, и эпизоды, которые получались как-то легко, непринужденно, когда я чувствовала себя совершенно свободной; первый бал Наташи, охота у дядюшки, смерть князя Андрея. Но так или иначе — и своей свободой и преодолением сложного — всему я обязана помощи Сергея Федоровича Бондарчука. С ним было очень легко работать. Он настоящий художник, замечательный актер, умеющий тонко чувствовать партнера. И даже

«Война и мир»



в тех сценах, где он не участвовал как исполнитель, а просто стоял у камеры, я постоянно ощущала его помощь. По одному выражению его лица я чувствовала, удается ли мне сцена и что в ней не получается.

Сергей Федорович работал со мной очень внимательно, чутко, терпеливо. Он верил в мои актерские возможности и потому, наверное, никогда не показывал, как играть ту или иную сцену, не подсказывал определенных движений, жестов, интонаций. Просто перед съемкой мы подолгу говорили о Наташе, о том, что было с ней раньше и что ее ждет впереди. И это помогало мне осмыслить характер, найти верное самочувствие на площадке.

Еще задолго до участия в «Войне и мире» я смотрела американский фильм с Одри Хепберн в роли Наташи. Я очень люблю эту актрису и ту Наташу, которую она сыграла. Но эта роль, как и весь фильм Кинга Видора в целом,— по мотивам Толстого. Мы же стремились делать фильм по Толстому, быть верными ему во всем.

Сохранить верность Толстому, верность правде образа, его душевному, национальному, русскому складу было для меня самым главным.

За годы работы над ролью я настолько сжилась с ней, что могла ясно представить себе Наташу в любой ситуации, в любой сцене, съемки которой еще предстояли.

Время работы в «Войне и мире» сохранится в моей памяти, как самая счастливая, самая наполненная пора моей жизни. И я знаю, что образ Наташи навсегда останется со мной.

«Война и мир»



Анастасия Вертинская:

— Моя работа в фильме началась с того, что я отказалась сниматься в роли... Лиза Болконская, «маленькая княгиня». Мне казалось, что я не подхожу к этому образу уже чисто внешне. Не говоря о том, что внутренне Лиза Болконская казалась абсолютно далекой, чуждой моим актерским возможностям. И мне даже думается, что я была совсем не так одинока в своем тогдашнем отношении к этому образу. Он и впрямь в бесконечной и сложной мозаике толстовских героев-гигантов кажется чуть заметным камушком, и лишь роковая и нежданная смерть придает ему трагическое звучание. Причем трагические тона окрашивают не столько саму «маленькую княгиню», сколько память о ней князя Андрея.

Что же теперь я думаю о «маленькой княгине» и моей работе над ролью?

Прежде всего, не могу себе представить сейчас своей актерской биографии без этой роли. Могу только удивляться смелости эксперимента, на который пошли создатели фильма и прежде всего Сергей Федорович Бондарчук, взяв меня на эту роль. С другой стороны, я бесконечно рада неожиданному совпадению моих актерских данных с образом Лизы — таким, каким он возник в фильме «Война и мир».

Конечно, не моя заслуга в смелом и неожиданном ви́дении образа. Может быть, и не все с ним согласятся, но, думаю, своеобразие концепции проходного, казалось бы, персонажа заметит всякий.

В своей актерской жизни я считаю роль Лизы Болконской второй серьезной работой после Офелии в «Гамлете». Обе роли, как говорится, классического репертуара. Обе явились для меня серьезным испытанием.

А во всем остальном они диаметрально противоположны. Если роль Офелии для меня была как бы заранее «написана» Козинцевым и я во всем подчинялась его режиссерскому предначертанию, то в работе над образом Лизы Болконской мне было предоставлено максимум самостоятельности. У Бондарчука были и ви́дение образа и его концепция. Но пути к образу я выбирала сама. Режиссер дал мне большую свободу — может быть, впервые я получила такую самостоятельность в работе. Суть наших репетиций сводилась, я бы сказала, к накапливанию информации об образе. А также к установлению такого контакта в работе, где бы достаточно было одного слабого сигнала, одного намека — и эпизод бы «пошел».

И я чувствовала, что постепенно проникаюсь смыслом толстовского образа... Вот не от зла, ни от чего вдруг погибает человеческое существо. И весь трагизм этой ситуации в том и состоит, что только после смерти люди вдруг начинают понимать: такое существо нужно беречь и просто думать о нем. По-человечески думать, не забывать в сутолоке, в громадности мирских дел. Люди живут, не замечая, что рядом с ними существует еще кто-то, а этот кто-то — пусть небольшого масштаба личность — тоже требует заботы и внимания. Однако же люди забывают об этом, и здесь-то и совершается та роковая ошибка, от которой, мне кажется, и предостерегает Толстой... Человек уходит. Человек гибнет. Совершается непоправимое. Так бывает в жизни — толстовские ситуации всеобщи, общечеловечны.

Не знаю, может быть, я из чистого актерского эгоизма несколько преувеличиваю значение образа «маленькой княгини». Недалекая, неумная, ограниченная женщина. Прелестная, хорошенькая, уютная. Может быть, останься она жива, и мы, читатели, зрители, не полюбили бы ее. Ведь она была женой князя Андрея, а что она рядом с ним?.. Думаю, их пути все равно разошлись бы, слишком была она слаба, чтобы подчинить его своей стихии. Слишком он был силен, чтобы остаться с ней.

Но она умерла. А в нем на всю жизнь остался этот немой трагический вопрос — зачем? За что? За что погиб человек?..

Снимаясь в «Войне и мире», я поняла, что можно, не играя трагедии, создать образ трагического звучания.

Вячеслав Тихонов:

— Мне очень трудно, невероятно трудно говорить об этой моей работе — о роли в фильме «Война и мир». Я бы просто даже не хотел о ней сейчас говорить. Слишком она была для меня мучительна. Слишком вырывалась из всего, что я сделал в кино,— чтобы я сейчас, когда прошло еще так мало времени, мог осмыслить значение этой роли для меня. Положительное и отрицательное. Осмыслить мотивы. Осмыслить, в чем я ощущаю удовлетворение от этой работы и в чем его не ощущаю. Одним словом, понять, чем был для меня князь Андрей?

Я не могу не испытывать удовлетворения от того, что четыре года непрерывно общался с Толстым. С гением Толстого. Но я не испытываю и удовлетворения — потому что гений этот неисчерпаем и образ князя Андрея так велик и так непознаваем. В сущности, не познан до сих пор никем, и мне познать его, вероятно, не удалось.

Попал я в группу очень поздно, прямо накануне съемок. Я не жил Толстым, как многие другие исполнители, полгода, год — до съемок. Я столкнулся с ним как-то враз, мгновенно и только ощущение этого столкновения мог принести на съемочную площадку. Правда, надо сказать, что Бондарчук как актер, понимая это мое состояние, дал мне как бы возможность разбега. Снимая проходы,

«Война и мир»



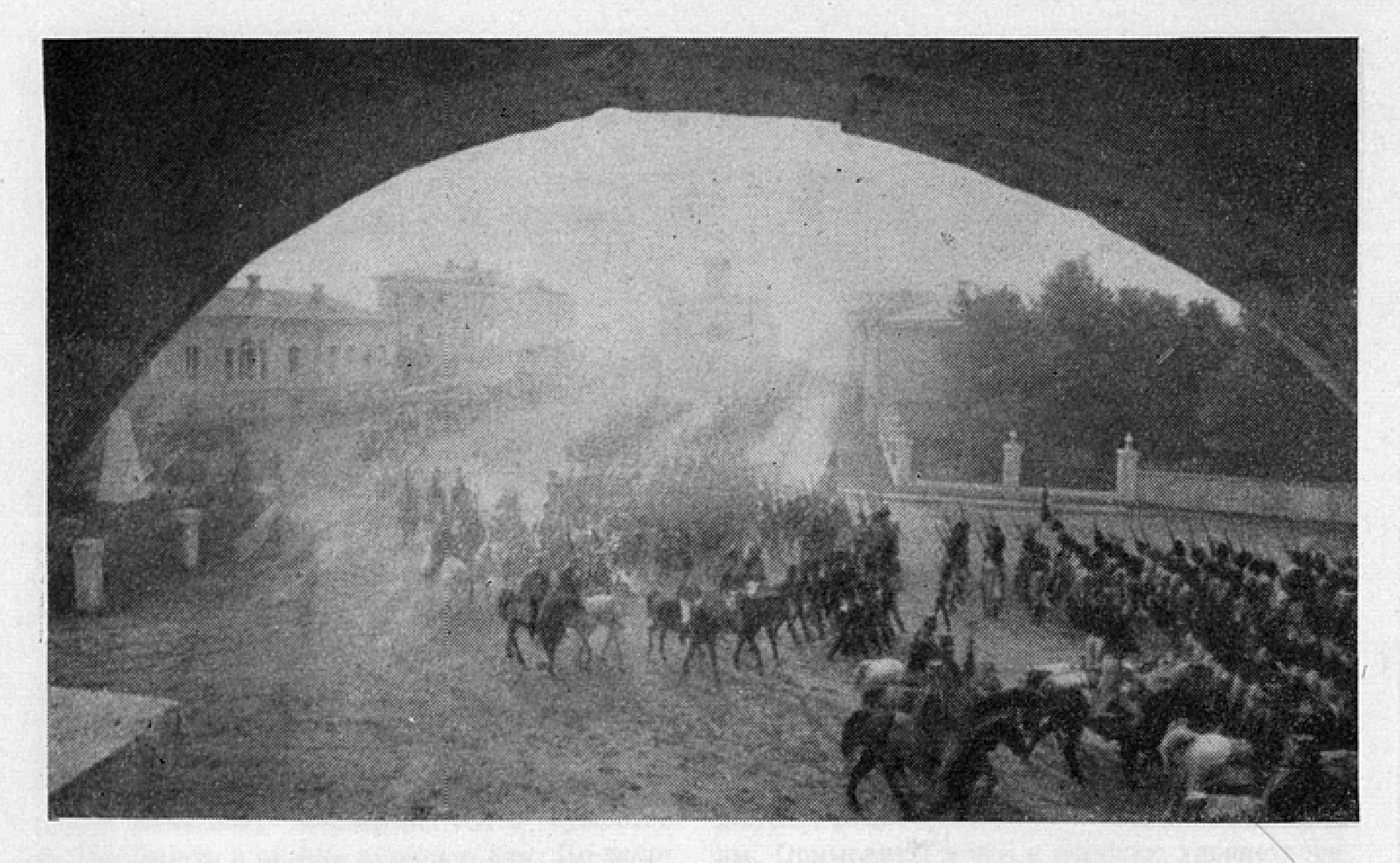
проезды, общие планы, он стремился стабилизировать во мне состояние князя Андрея, стараясь, чтобы ко мне все-таки пришли свобода актерского общения с образом, естественность жизни в нем.

Но пришла ли она, эта свобода, эта естественность? Я все время думаю об этом. Я все время ощущал дистанцию между собой и героем, я все время ощущал его отдаленность от меня. Я с отчаянием чувствовал, что ни одна моя роль, ни все, что мною сделано, не дают мне ничего для этой жестокой работы. И не только не дают, более того — от всего ранее приобретенного нужно отказываться. Достаточно хотя бы напомнить, что непосредственно перед этим я снимался в «Оптимистической трагедии» в роли Алексея. И теперь я все время мучительно ощущал, как трудно мне играть человека, у которого внешнее и внутреннее так неслитны. Я чувствовал, как все мне мешало — и большой рост и большие руки...

Повторяю, мне невероятно трудно говорить об этой моей самой трудной работе. Нужно, чтобы прошло какое-то время. Знаю только, что если есть во мне неудовлетворенность, то она, думаю, неизбежна во всяком человеке, вплотную соприкоснувшемся с Толстым. Это такой огромный, неисчерпаемый мир! Кто может войти в него свободно и счастливо?

Знаю также: образ князя Андрея останется в моей жизни навсегда. Он просто не сможет уйти из нее — слишком много было отдано ему сил, сердца.

Слишком много...



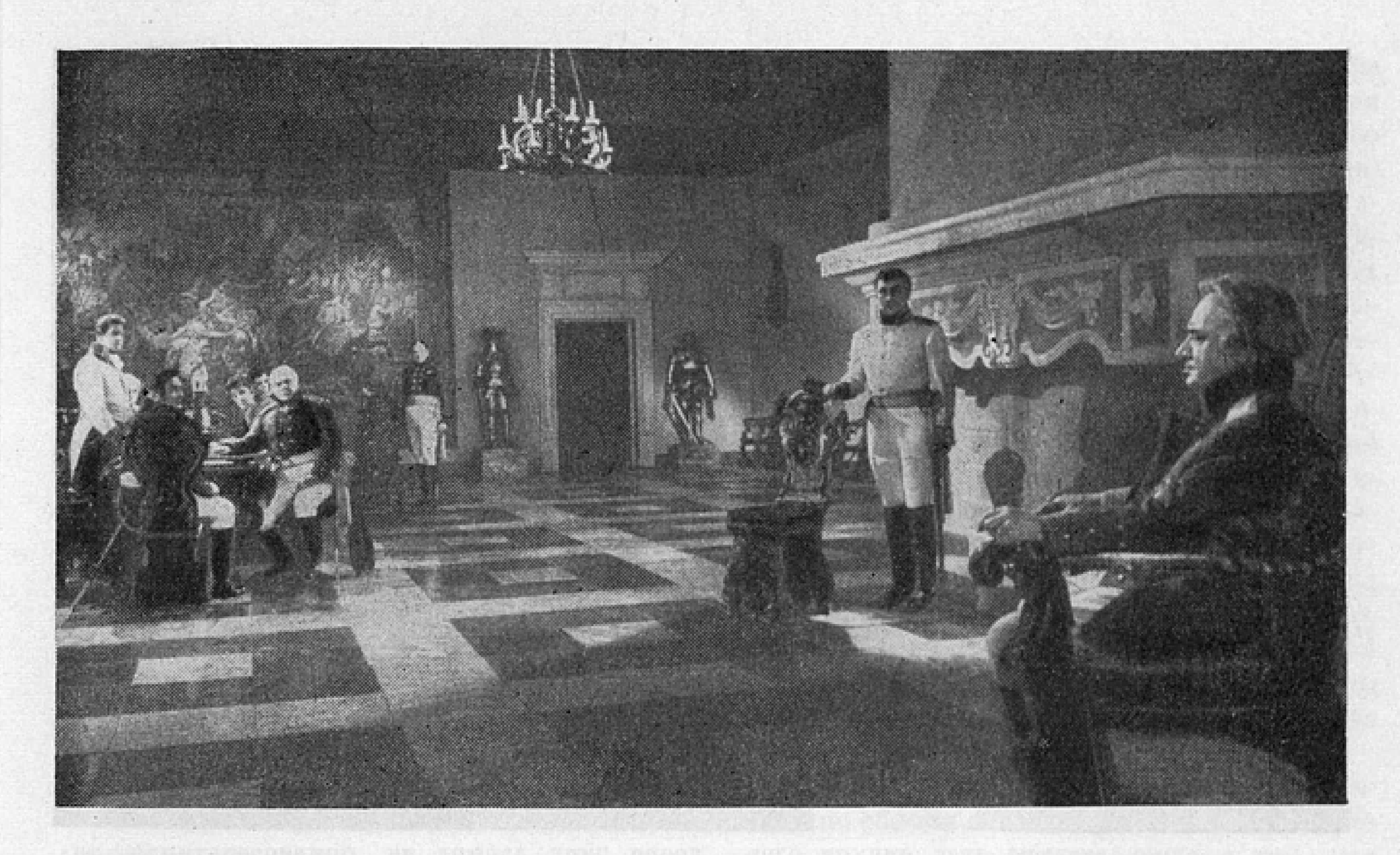
Борис Захава:

— Предложение сыграть роль Кутузова в фильме «Война и мир» было для меня абсолютной неожиданностью. Я ведь уже много лет не занимался актерской деятельностью, а исключительно режиссерской и педагогической, однако отказаться от Кутузова у меня просто не хватило духу.

Почему? Да, наверно, потому, что творческая задача, вставшая передо мной, показалась мне в высшей степени интересной. Трудной, но бесконечно интересной. Оттого, что образ Кутузова так, как он дан в романе Толстого, представляется мне воплощением лучших, самых высоких национальных черт русского народа. Таких именно черт, как мудрость, доброта, сердечность. Сочетание сердечности со стойкостью и непримиримостью в борьбе с врагом и в свою очередь сочетание этой непримиримости с великодушием к поверженному врагу. Казалось бы, несоединимое соединилось в Кутузове — и мудрость, и простота, и тонкий ум, и высокая интеллигентность. Ведь известно: Кутузов — один из образованнейших людей своего времени.

Когда-то очень давно, когда моя актерская биография только начиналась, в 1912 году, шестнадцати лет от роду я сыграл роль в одном патриотическом спектакле, рассказывающем о событиях 1812 года. Сыграл роль... Наполеона. Это было в кадетском корпусе, где я тогда учился. И за исполнение роли Наполеона я, помнится, был даже удостоен похвального слова в небольшой рецензии на спектакль, чем очень гордился.

Мне показалось занятным заключить мою актерскую биографию в такую рамку — от Наполеона в маленьком любительском спектакле времен далекой юности до Кутузова



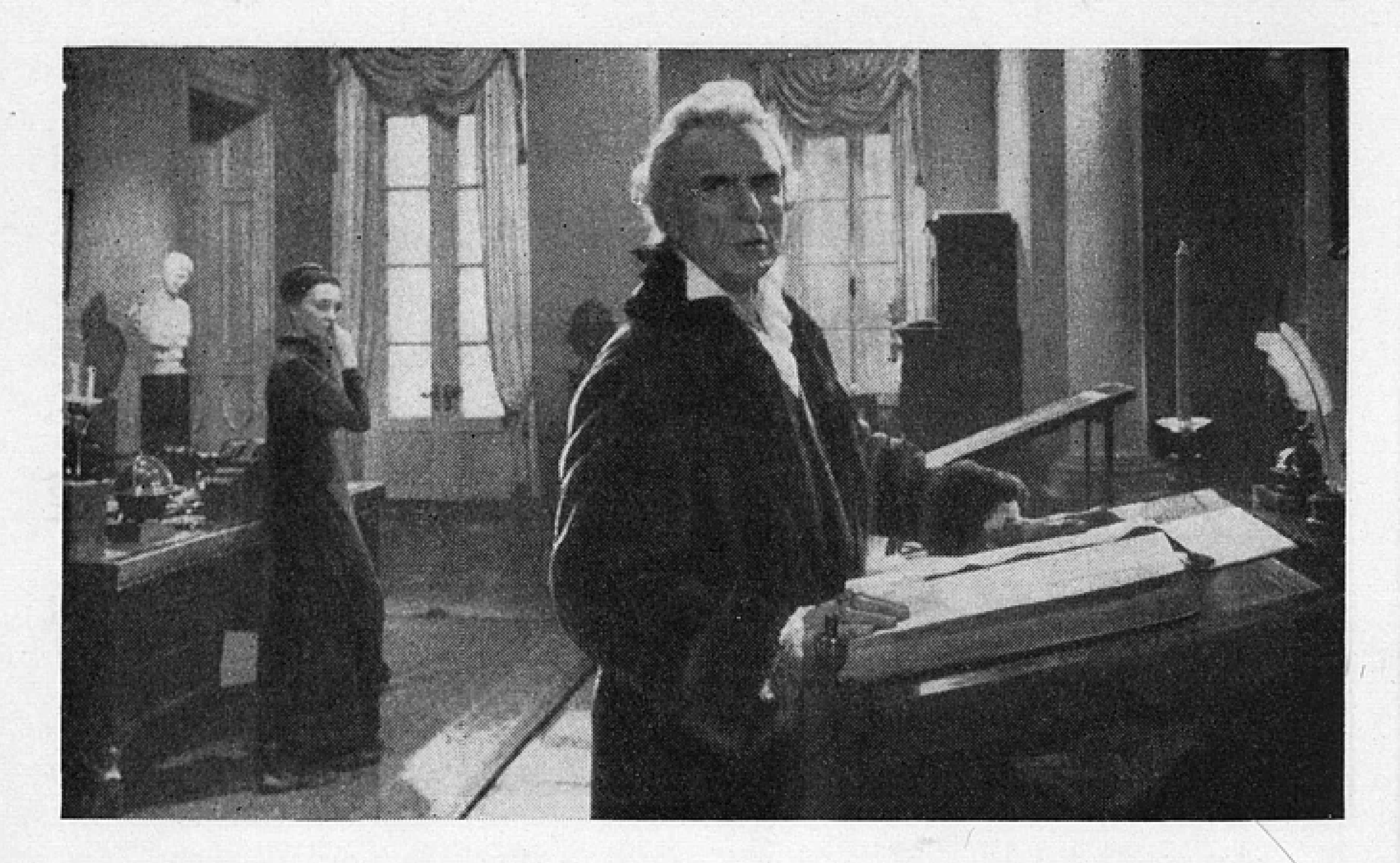
в четырехсерийной эпопее, вероятно, последней актерской работе в моей жизни.

Очевидно, главный вопрос — его все мне задавали и первый я сам себе: как соединить концепцию толстовского Кутузова и Кутузова исторического? Ясно, что нельзя было обойти ни того, ни другого. Думается также, что нельзя было не найти и каких-то точек их соприкосновения. Известно, что толстовская концепция этого образа весьма спорна (с нашей, сегодняшней точки зрения) и несет на себе печать толстовского понимания характера истории. И вот, не забывая об этом и не уходя от этих противоречий, надо было создать образ, верный исторической правде,— образ мудрого полководца, навсегда вписавшего свое имя в историю народа.

В течение некоторого времени в моем сознании сосуществовали как бы два эти образа Кутузова — исторический и толстовский. Скажу больше — некоторое время они даже ссорились друг с другом.

Но шло время, и работа брала свое. Я все больше и больше ощущал противоречия образа Кутузова не как логические, несовместимые, но как диалектические, существующие в неразрывном единстве. Уходило лишнее, неорганичное образу, оставалось главное — мудрость Кутузова, его умение терпеть и ценить время как фактор будущей победы. Я ощущал этот образ через сегодняшний день. И меня увлекали гуманистическое начало в Кутузове, его собственная вера в справедливость войны, хотя известно, что Кутузов был искусным дипломатом и всегда стремился избежать военных действий. Но здесь он осознает борьбу с врагом как неизбежность, необходимость: враг бесчинствует на священной земле русского народа и именем этого народа должен быть изгнан.

«Война и мир»



Я искал в реальной личности Кутузова черты, близкие Толстому, а в толстовском герое — то, что сближает его с реальным Кутузовым. И в том и в другом мне хотелось выявить все родственное сегодняшнему нашему представлению о великом полководце.

Я должен сказать о том большом удовлетворении, которое доставили мне работа в коллективе фильма «Война и мир» и, естественно, прежде всего совместная работа с Бондарчуком над образом Кутузова. Мне нравится стиль его общения с актером: Бондарчук как режиссер дает актеру большой простор в создании роли. Многие эпизоды, кадры этого фильма представляются мне высокими образцами кинематографического искусства. И когда я просматривал в процессе работы эти эпизоды, они вдохновляли меня на труд — не хотелось отставать, быть хуже.

Геннадий Мясников:

— Такое бывает раз в жизни. За долгие годы нашего сотрудничества в кино с М. Богдановым, мы, убежден, в первый раз испытали радость наивысшего напряжения сил, можно сказать, настоящую одержимость, через которую и можно познать счастье творчества.

Начиная с сорок третьего года мы принимали участие в создании двадцати фильмов — цифра в творческой биографии любого художника, согласитесь, внушительная. Разумеется, и к прошлым работам мы относились со всей ответственностью и добросовестностью. Однако в «Войне и мире» все обрело иное значение.

Каждый из нас с самого начала понимал, что экранизация «Войны и мира»— риск, и риск этот очень велик. Даже умозрительное представление об огромности предстоящей

задачи вносило смятение. Думается, не одного из нас терзал скепсис: «справимся ли?»

Но в иных случаях сам же скепсис и порождает смелость, импульсивно пробуждает волю к самоутверждению — во что бы то ни стало добиться невозможного.

Пять художников кино — М. Богданов, А. Дихтяр, С. Валюшек, С. Меняльщиков и автор этих строк — должны были найти и выполнить изобразительно-декорационное решение четырехсерийного цветного фильма. Достаточно сказать, что предполагалось подготовить к съемке 200 декорационных объектов. Правда, в ходе работы мы сократили эту цифру вчетверо, но и 50 объектов — это 50 объектов, в них все должно быть исторически достоверно, точно даже в деталях.

Мы изучали эпоху, ее быт, атмосферу по литературным, музейным источникам, разумеется, бывали на местах подлинных событий, заново открывали для себя архитектурные ансамбли и т. д. Мы спорили между собой, с постановщиком, оператором, спорили яростно, заинтересованно, не чинясь друг перед другом. И только в результате этих споров приходило единственно верное, на наш взгляд, художественное решение.

Как изобразительно-декорационно решались хотя бы главные эпизоды?

Первый бал Наташи. Это для нее ошеломляющая, но не подавляющая ослепительность. Это простор, пронизанный светом и цветом, но простор, в котором она не теряется, а, напротив, открывается и для себя и для всех своей прелестью, восторженной изумленностью. И нам нужно было добиться того, чтобы изумлением Наташи изумлялся и зритель. Здесь пришлось много спорить, потому что великосветские балы преследовали сознание обязательными колонными залами. Но именно это вызывало внутренний протест. Может быть, потому, что колонны подавляли, загромождали пространство и в зрительном восприятии бала и в техническом смысле. Вспоминались многие великолепные колонные залы, и зарубежные и отечественные, времен классицизма. Одни — строго изысканные, но холодные, другие — теплые, одухотворенные, но без необходимой просторности. Память возродила одно из немногих ослепительно эффектных впечатлений, полученных мною почти тридцать лет назад,—первое посещение екатерининского тронного зала. Изящество барокко без колоннадной архитектуры. Изящество высокого искусства, где точнейшая соразмерность настенных украшений придавала уникальную законченность архитектурному замыслу. На этом остановились.

Причем должен заметить следующее. В фильме зал, где проходил первый бал Наташи, отнюдь не копия екатерининского тронного зала. Это самостоятельная композиция, соединившая в себе лучшие элементы стиля, как бы вновь созданное произведение архитектурного барокко.

Можно было бы не рассказывать столь пространно об этом эпизоде нашей работы. Но без него трудно дать представление о том, как слагался изобразительно-декоративный комплекс фильма.

К историзму эпохи мы шли через Толстого, а к Толстому — через историзм эпохи. Например, поиск «цветочной» комнаты Ростовых. Все время предполагалось, что дом Ростовых находится на Поварской, в здании, где ныне размещается Союз писателей. Однако масштабное несоответствие этого здания укладу жизни Ростовых заставило нас отказаться от слепой веры в эту версию. Мы продолжили поиск и пришли к единодушному убеждению, что подлинный дом Ростовых, по крайней мере, каким он должен быть,— это один из особняков на улице Качалова.

Где снимать русскую старину на натуре?.. Вопрос этот вызвал бурные споры. Сначала предполагались съемки в Суздале, ибо в этом городе великолепные памятники нашей исконной самобытной культуры. От этого предпо-



ложения отказались не сразу, не вдруг. В пользу Москвы говорило одно, бесспорное. Суздальские памятники — в основном памятники монастырского зодчества, причем XIII века. Москва богата уникальными творениями и гражданских и церковных сооружений самых разных веков, а главное — нужного нам XVIII века.

В заключение хочется сказать о тех, кто помог созданию фильма «Война и мир». Добиваясь исторической достоверности фильма, мы использовали, по возможности, подлинные предметы материальной культуры тех лет, о которых идет речь. Достаточно сказать, что пятьдесят восемь музеев предоставили в наше распоряжение свои фонды. А, кроме того, тысячи будущих зрителей присылали нам свои личные вещи, хранившиеся десятилетиями в семейных архивах.

Анатолий Петрицкий:

— Сейчас, когда работа над фильмом «Война и мир» осталась позади, мне не хотелось бы подводить какие-то итоги и делать общие выводы. Легче говорить об отдельных эпизодах, о том, удалось ли их решить так, как хотелось. И теперь, просматривая фильм — а смотреть его мне довелось уже много раз в самых различных аудиториях,— порой хочется закрыть глаза и не глядеть на экран. Потому что многое хотелось бы снять иначе, но сейчас уже трудно что-либо исправить. Правда, на тех же самых просмотрах мне не раз приходилось убеждаться, что на аудиторию наибольшее впечатление производят порой вовсе не те эпизоды, которые кажутся операторски удачными. Для зрителя главное — смысл, эмоциональная наполненность собы-

тий, происходящих на экране, и если они захватывают его, то он может не заметить очевидных операторских просчетов. И напротив, даже совершенное в художественном отношении изображение не вытянет сцену, в которой потерян нерв действия.

Однако понятно, что для меня, оператора, важно было прежде всего решение изобразительное. Вернее, очевидно, сказать — выразительность изображения. И некоторые сцены, мне кажется, в этом смысле удались. В частности, к ним я отношу первый бал Наташи, молебен перед Бородинской битвой, многие эпизоды Бородина, салон Элен.

Каждая из этих сцен ставила новые, совершенно разные задачи. В решении салона Элен нам хотелось передать ощущение лживости обстоятельств, в которые попадает Наташа. Здесь все внешне обаятельно и изысканно красиво. Но видимость показной значительности обстановки не может скрыть ее внутренней пустоты. Чтобы передать зрителю это ощущение, использовались различные средства. Была выбрана несколько условная изобразительная манера, слегка импрессионистичная, если уместно здесь будет употребить этот термин. Если говорить о чисто технической стороне дела, то для достижения эффекта зыбкости, обманчивости происходящего использовались разноцветные диффузионные фильтры, длиннофокусная оптика, дающая несколько размытое, не совсем четкое изображение. Ряд кадров снимался длиннофокусным объективом через подогретый воздух. И тогда все на экране становилось каким-то иллюзорным, струящимся, мерцающим. Применялась также съемка рапидом, чтобы помочь актерам добиться условного, несколько странного характера движений.

Здесь же я впервые попробовал метод съемки ручной камерой с движения на роликовых коньках, который позже был широко использован в сцене первого бала. Применяя этот метод, можно было свободно двигаться среди танцующих и, не прерывая панорамы, переходить на стрелу крана, чтобы, поднявшись ввысь, охватить огромный, залитый светом зал.

Необычность атмосферы бала была для Наташи заключена лишь в новизне, огромности, праздничности. Начало этого эпизода мы снимали с движения длиннофокусной оптикой для того, чтобы создать ощущение мелькания лиц, суматошности обстановки, в которой Наташа чувствует себя одинокой и потерянной. Чтобы передать настроение праздничности, мы не побоялись дать на фоне яркие, возможно, даже грубоватые цветовые пятна. И они еще более оттеняли пастельные тона следовавших затем крупных планов Наташи.

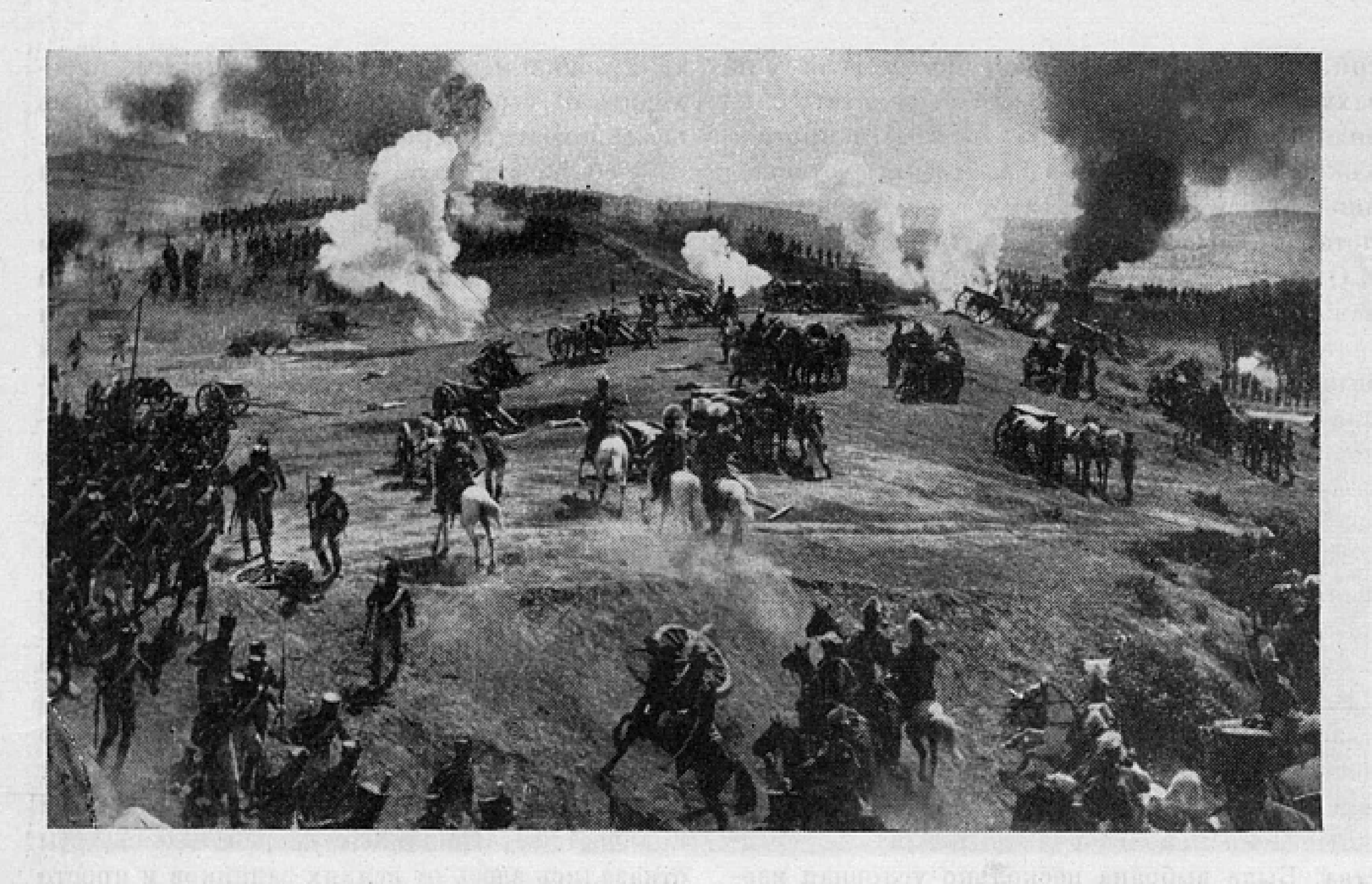
В принципе, мы стремились как можно больше работать в подлинных интерьерах. Но для сцены бала мы так и не смогли найти подходящего помещения. Поэтому в самом большом из мосфильмовских павильонов во всю его площадь была сооружена декорация: прямоугольный барочный зал с большим количеством зеркальных дверей и окон. Мы отказались здесь от всяких задников и просто дали за окнами фон из черного бархата. Темные окна тоже стали как бы зеркалами. Отразившиеся в них огни люстр еще более раздвинули границы и без того огромного зала.

Из батальных сцен наиболее трудной была Бородинская битва. Ни до, ни после нее нигде в фильме не было занято такое количество массовки, войск, актеров, не использовалось столько пиротехнических средств.

Бородинская битва воссоздавалась с особой тщательностью. Мы внимательно изучили сохранившиеся документы о битве, свидетельства очевидцев. План битвы подробно разрабатывался режиссером сначала на бумаге, а потом уже осуществлялся на съемочной площадке. Естественно, многое менялось.

С точки зрения организации эпизода наиболее интересной была панорама «центр сражения», снимавшаяся непрерывным большим куском с тележки, двигавшейся по длинной,

«Война и мир»



более чем двухсотметровой эстакаде. В конце эстакады был установлен поворотный круг, на котором камера разворачивалась на сто восемьдесят градусов и возвращалась назад, продолжая вести съемку в направлении, противоположном начальному. При развороте камеры в поле зрения объектива неизбежно попадали ассистенты оператора, поэтому все они были одеты в армейскую форму и действовали в кадре, как артисты.

Эстакада была рассчитана таким образом, чтобы камера могла охватить действие, разворачивающееся на различных уровнях и в разных направлениях. В начале панорамы конница, мчавшаяся на камеру, проносилась прямо под ней, затем эстакада поворачивала, и объектив смотрел уже вслед уносящимся всадникам. Еще поодаль был сооружен трамплин, скачущие лошади проносились над камерой и, падая, сбрасывали своих всадников. Панорама охватывала также штыковой бой в горящих домах, взрывы зарядных ящиков и, наконец, наступление всей русской армии.

Съемки панорамы готовились месяц — нужно было добиться согласованности движения камеры, действий конницы, массовки, работы пиротехников. Нужно было свести разрозненные события в единый, наполненный движением, борьбой кусок. Снята панорама была за один день. Мы успели сделать четыре дубля.

Уже потом, при просмотре дублей на экране, мы обнаружили, что почти в каждом из них были какие-то необычайно интересные, несрепетированные, неожиданные куски. Где-то непреднамеренно свалился всадник; лошадь, запутавшись в поводе, сделала сальто и т. д. (Все эти непредвиденные случайности обошлись без каких-либо неприятностей, вообще на съемках всей картины не было ни одного несчастного случая.) Чтобы сохранить на

экране эту прелесть случайности, С. Бондарчук в окончательном монтаже отказался от единой непрерывной панорамы и смонтировал ее из кусков разных дублей.

Мне нередко приходится слышать упреки в том, что съемки с воздуха использованы в картине невоздержанно и не в меру, что Толстой не мог видеть мир таким, каким мы видим его сегодня с борта самолета. Я не могу принять эти возражения. Так рассуждают люди, не способные или не желающие подняться выше своего роста. Авиасъемки нам были нужны не для создания эффектного зрелища. Мы пытались взглянуть на мир с высоты философских обобщений Толстого, хотели передать огромность его мысли.

Одно время мы даже думали над тем, как впрямую реализовать космичность толстовского мироощущения, взяв в кадр весь земной шар. Но ни с каких самых высотных самолетов такого эффекта добиться не смогли. Уже потом, когда были сделаны первые киносъемки Земли в космосе, мы поняли, что добиться его вообще невозможно.

В начале и финале фильма в кадрах, снятых с воздуха, отчетливо видны современные постройки, колхозные поля, дороги, виден памятник на Бородинском поле. Мы не пытались как-либо замаскировать пейзаж, придать ему видимость ландшафта начала прошлого века. Дело здесь не только в том, что это практически было бы невозможно. Это и не нужно. Потому что слова Толстого, сопровождающие эти кадры, его размышления о мире так же относятся к нашему времени, как и к тому, о котором он рассказал в своем романе.

Сколько искусства науке надо?

Д. Данин

1. Случилось так, что на протяжении десяти дней я только и делал, что смотрел короткометражные фильмы. Сбывалась мечта детства: утром кино и вечером кино — и никаких уроков! Впрочем, последнее — насчет уроков — в общем-то не сбывалось: то было научное кино, и хорошо ли, худо ли — картины обязательно чему-то учили.

Но я был не против: теперешнему, взрослому, мне очень по душе было невзначай просвещаться.

И десять дней меня просвещали неистово. Просвещали, как лечат антибиотиками: инъекция за инъекцией — по пять раз в день. Кинодрузья шутили — «выживешь ли?» Да вот — выжил.

И вернулся из темного зала к нормальной жизни на свету без всяких потерь. Напротив, с приобретениями — очевидными и неочевидными.

Очевидные хоть и не без труда поддались бы перечислению: число картин было все-таки конечным — 50. Пятьдесят, в среднем по три части. 150 частей. 1500 минут. Всего тысяча пятьсот минут, но каких!

Кроме нашей Евразии, я успел побывать на трех материках (это в пространстве). Кроме века нынешнего успел прикоснуться к векам минувшим (это во времени). Успел поглядеть на работу астрономов, кибернетиков, биологов, химиков, медиков, бионики, географов, фольклористов, археологов, литературоведов (это в науке). Успел приобщиться к исканиям композиторов, живописцев, поэтов, режиссеров, дизайнеров (это в искусстве). Успел повидать новостройки, цехи, заводские лаборатории (это в технике).

Знания — информация. И все предыдущее можно бы выразить короче: просто на протяжении десяти дней информация бежала на меня с экрана пятьюдесятью различными ручейками.

Все в них было разным — глубина, прозрачность, температура. Иные были мелко-

водны, холодны, мутны. Но и они несли питательную влагу. И право же, в принципе можно было бы подсчитать, сколько единиц полезной информации излили в просмотровый зал все пятьдесят картин. Эти полезные сведения были безусловно объективны: их ценность не зависела от восприятия сидевших в зале. Просто шло размывание твердынь нашего невежества.

...Прежде я не знал, что кибернетики запирают кошку в прозрачный плексигласовый ящик с прозрачной дверцей и показывают, следя за ее поведением, как она ищет выход методом проб и ошибок. А теперь, благодаря картине «Ищу законы творчества», я знаю это, равно как и то, что не в кошке тут дело, но в разведывании путей моделирования психической деятельности человека.

...Прежде я не знал, как выглядит цветная деревянная скульптура старых пермских мастеров. Теперь же, после картины «Пермские боги», я знаю, что в Прикамье создавалось человечнейшее искусство мирового звучания.

Эта формула — «прежде не знал, а теперь знаю» — отражает самое бесспорное, что выносит зритель из темного зала, где шел познавательный фильм. К этой формуле сводились и все мои очевидные приобретения.

Но только очевидные!

А были еще приобретения и совсем другие — к наборам полезных сведений отнюдь не сводимые.

Попытка их перечислить была бы заведомо тщетной. Но оттого-то о них интересно подумать.

2. Суть в том, что меня просвещали не одними лишь фактами и событиями. (Прошу прощения за слишком частое «я», но оно пока не более чем синоним слова «зритель».) Меня просвещали еще и радугами всех цветов. Звуками всех тональностей. Сценами лабораторной жизни. И просто жизни. Лицезрением природы. Спорами ученых. Одержимостью спортсменов. Дисциплиной машин. Вольнолюбием птиц. Сосредоточенностью художников. Молчанием древних развалин. Бешенством современных дорог... Здесь уж без многоточия не обойтись: у такого перечня не видно конца — каждый зритель мог бы удлинять его по своему разумению. Или, может быть, точнее — по своему чувствованию.

Словом, у заключенной в этом перечне информации сверх великого свойства объективности есть еще некая суть, однозначному учету не поддающаяся: тут вмешивается в дело зрительская душа. (А душа зрителя, как известно, потемки!)

Что же оно такое, эта «некая суть»?

Но сначала, пожалуй, надо еще решить: а уместно ли здесь вообще говорить об информации, которая просвещает?

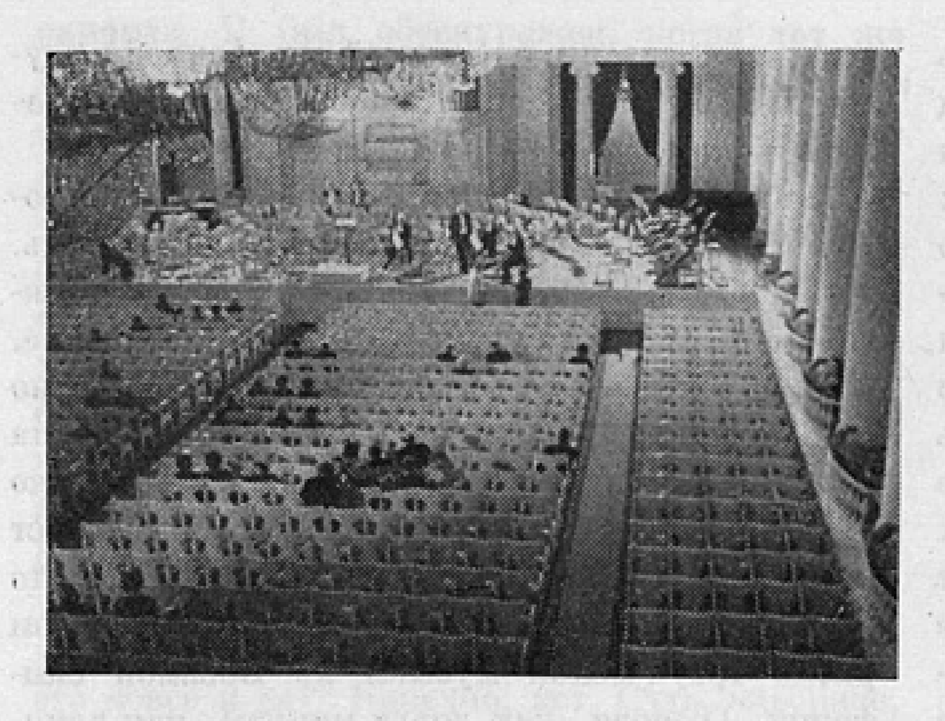
«Молчание развалин» — это ведь не археологический факт, это метафора. Однако в ней сразу и легко прочитывается достоверное сообщение: жизнь отсюда давно ушла. И «вольнолюбие птиц» — поэтическое иносказание. Но и в нем — бесспорное сообщение: эти существа крылаты. «Дисциплина машин» — тоже образ. И тоже сообщение: эти создания техники своей воли лишены.

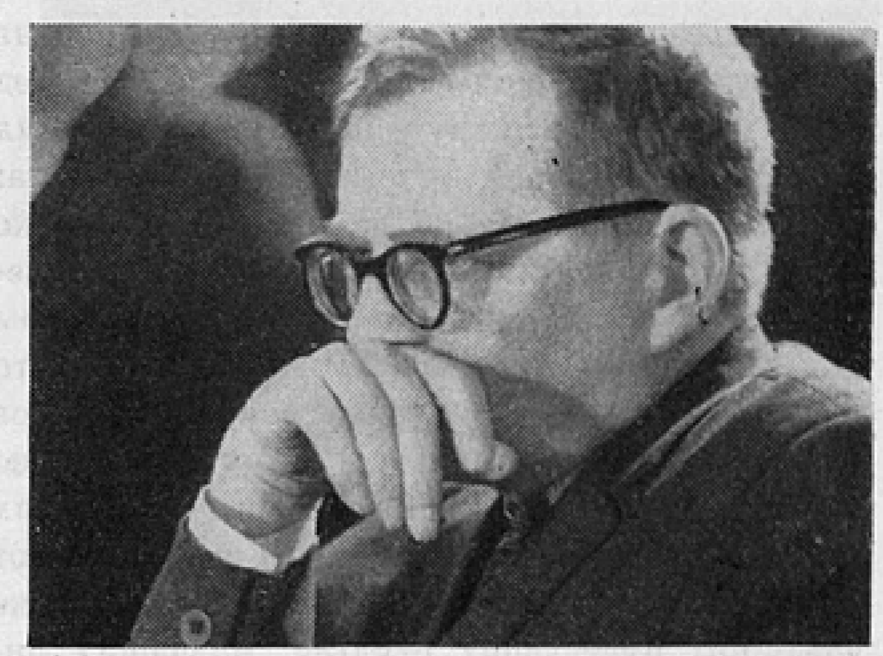
Всюду — точная информация, да к тому же общедоступная. Просто бросается в глаза, что здесь она всюду понятна до азбучности. Так понятна, что вроде бы и говорить-то не о чем: ну, разумеется, размышляющие ученые спорят, а современные дороги полны движения... Ради того чтобы проинформировать ближнего о таких тривиальных вещах, право, не стоит браться за перо. А тем более — тратить драгоценную кинопленку.

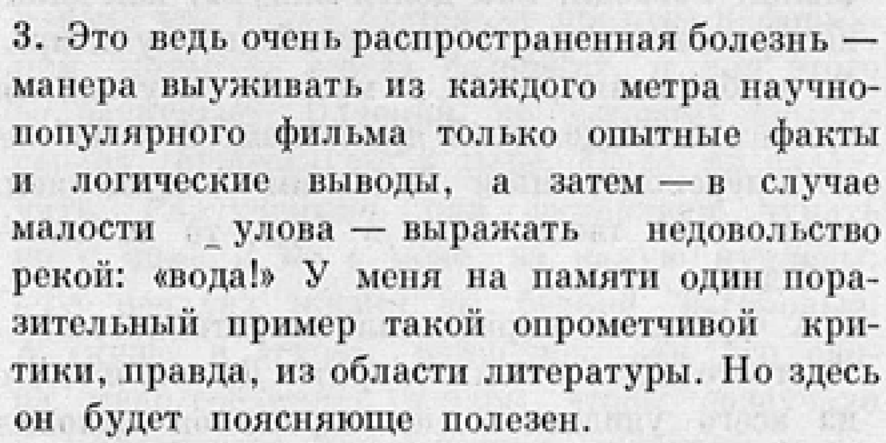
И однако же сценаристы берутся за перо, а режиссеры тратят пленку. Они делают это вовсе не ради того, чтобы мы потом извлекали из киноизображений одну лишь деловую информацию. Их заботит нечто иное.

Тут стоит задержаться на минуту.

«Дмитрий Шостакович»







3. Это ведь очень распространенная болезнь — манера выуживать из каждого метра научно-популярного фильма только опытные факты и логические выводы, а затем — в случае малости улова — выражать недовольство рекой: «вода!» У меня на памяти один поразительный пример такой опрометчивой критики, правда, из области литературы. Но здесь он будет поясняюще полезен.

...Однажды в писательском клубе известный искусствовед и философ Л., для которого все достойное в искусстве исчерпывается классической традицией, честил стихи Пастернака как несовершенные и даже просто слабые. Случившийся при этом Эм. Казакевич вспылил и стал со злой выразительностью читать пастернаковскую «Ночь». Он хотел обезоружить Л. не теоретически, а экспериментально. Помню, как прозвучали последние — заклинающие — строки о художнике, бодрствующем в ночи:

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

Помню, как Л. снисходительно развел руками:

— Сколько слов ради банальной мысли, что большое искусство требует большого труда! — И еще добавил: — А эти повторения «не спи, не спи, не предавайся сну» — сплошная тавтология. Пушкин сказал бы один раз «не спи», и смысл был бы тем же самым.

Когда б не эта ссылка на Пушкина, Л., быть может, унес с собою чувство победителя. Но на его беду еще один участник спора тотчас подхватил:

— Ах, вот как! А разве не Пушкин написал «куда, куда вы удалились»? Ведь довольно было одного «куда» — то, что вы называете «смыслом», осталось бы тем же самым!..

Признаюсь, очень приятно было наблюдать, как маститый философ незаметно поставил себя в затруднительное положение. Незаметно, но не случайно: он платил за убеждение, что все на свете устроено в согласии с его догмами. А так устроено не все, не все!

...Шла волнующая картина Альберта Гендельштейна «Дмитрий Шостакович». Волнующая, хотя и всего лишь искусствоведческая. Среди многих прекрасных кадров лучшее в ней — кинорассказ о Ленинградской симфонии.

Мы слышим сообщение диктора, что в день первого исполнения этой симфонии город подвергался жестокому обстрелу, но зал был полон. А на экране — зрелище пустого зала: на своих местах только дирижер и несколько пожилых музыкантов. Остальных нет — неподвижны ноты на пюпитрах, безмолвны инструменты на стульях. И мы узнаем: это через два десятилетия здесь снова собрались те, кто исполнял и слушал Седьмую симфонию тогда — в час блокадной премьеры. Немногих пощадили история и время. И вот начинают нескончаемо сменяться на экране одни и те же вереницы пустующих стульев, молчащих инструментов, праздных пюпитров. И таким же нескончаемым повторением все продолжает и продолжает звучать исполняемая невидимым оркестром завораживающе-исступленная знаменитая блокадная тема. Идут минуты, а на экране — все то же, все то же...

Это было как пастернаковское — заклинающее — «не спи, не спи, художник». И как пушкинское — заклинающее — «куда, куда вы удалились». И как гетевское — заклинающее — «туда, туда». И немыслимо было вообразить, что этот кинорассказ, перехватывающий горло, может не дойти до когонибудь весь — целиком!

Однако после сеанса, на ступенях Московского Дома кино, я услышал снисходительный голос: «да, про Седьмую в общем хорошо, только затянуто — тавтология, там же сразу все понятно». Я обернулся — неужели снова Л.?! Очень захотелось спросить: что̀ «все»? Но лицо было незнакомым, а ответ очевидным заранее: «Как что̀? Смысл». И я промолчал.

Информационный смысл был действительно сразу понятен и даже не нуждался в извлечении: в двух фразах его выразил диктор. Однако, черт возьми, неужели это был и в е с ь смысл увиденного?!

Кажется, будто я ломлюсь в открытые двери. Хорошо, когда бы так! Но вот музыкальный критик Г. Кухарский, отдавший должное эпизоду с Седьмой симфонией, осудил за вялую иллюстративность другой неотразимый кинорассказ из этой картины.

...Короткое сообщение диктора: Шостакович в беде — ему угрожает тяжелая болезнь. На экране — ночные проспекты с белым пунктиром разделительной линии посредине. И этот белый неумолимый пунктир ненасытно глотает мчащаяся в ночи одинокая карета «скорой помощи». Вся она не видна — только летит навстречу неизвестности красный крест опознавательного фонаря на ее крыше. И это бессонное движение идет в неостановимом ритме трагической музыки из Восьмой симфонии. Господи, как долги минуты, как длинны проспекты, как бесконечен белый пунктир... В изображении, как в музыке, неутолимая тревога и неодолимый драматизм. И неизбежно переполняешься высоким ощущением: если гений твоего века в беде, то и ты — в беде.

А критик говорит: «иллюстративность»!

Отчего же он так говорит? Да оттого, что из всего увиденного на экране он выловил логической удочкой только подтверждение исходной информации: композитор заболел — к нему едет врач.

Нет, нет, двери не совсем открыты — в них еще нужно ломиться. И долго нужно будет ломиться — если не вечно. На пороге всегда будут дежурить неожиданности. Их заблаговременно не учесть.

В фильме «Вадим Рындин» есть признание самого художника, для нас интереснейшее.

...Делая декорации во МХАТе, он повесил на деревенскую изгородь валенок. Голая изгородь ожила, и он удостоился похвалы Немировича-Данченко. Тогда, окрыленный, он рядом водрузил второй валенок. И в простоте (или энтузиазме) молодости не понял, что сразу разрушил изображение. Он поступил, как неосмотрительный критик: выудил из символа одну лишь бытовую информацию, довел ее до логического конца и выставил

напоказ. И был обескуражен, когда тот же Немирович с замечательной ясностью его отругал: «один валенок — образ, а два валенка — обувь!»

Но, позвольте, ведь только что речь шла об обратном? Одно «не спи» в пастернаковской «Ночи» было бы советом, увещевающим ленивца. А два — «не спи, не спи» — стали светом, освещающим художника. Одно «туда» в гетевской «Миньоне» было бы указанием, а два — «туда, туда» — стали мечтанием. Разве не так?!

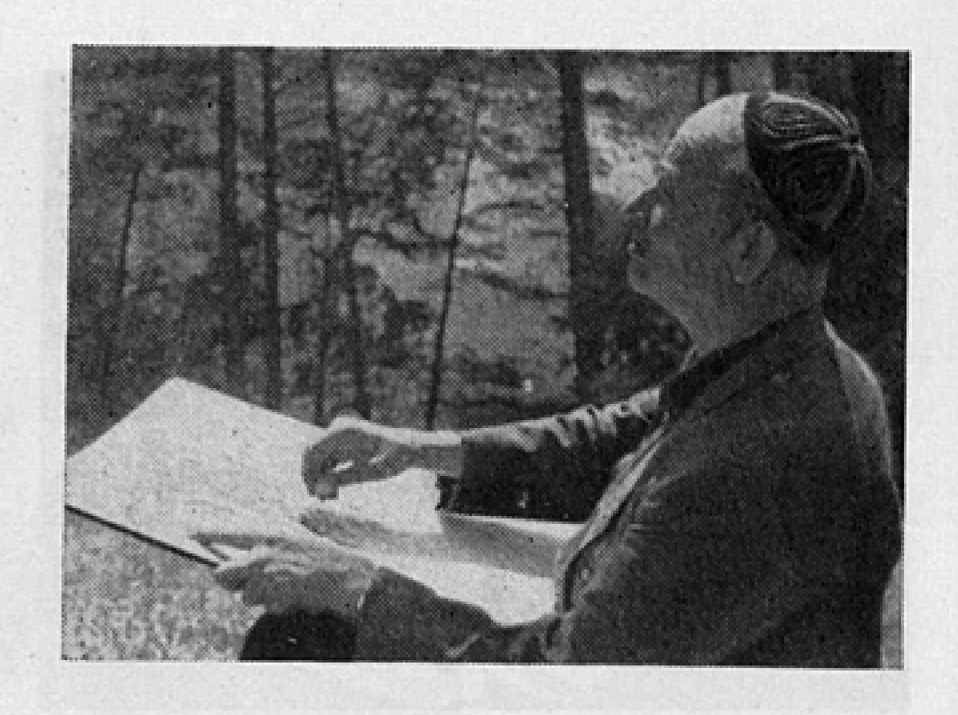
Противоречие? Да. И настолько непримиримое, что возникает догадка: а может быть, его вовсе и нет? Конечно, нет. Суть, наверное, в том, что образ рвется за пределы информации, которую всегда содержит, и для этого ее разрушает. Валенки, по бытовому смыслу своему, существуют в паре. Надо их разлучить. Разлученные, они заставляют думать не о зиме и не о цене, за какую куплены, а о печалях жизни за бедной изгородью. А «куда» и «туда», одинокие, как все слова, надо соединить в пары, чтобы зазвучала в них музыка человеческих желаний и сожалений.

В общем, есть такая проблема «информация и образ». Или — «изображение и сообщение». Это проблема искусства. Науке она незнакома. Но совершенно естественно и неотвратимо она возникает в научно-популярном кино.

4. Все 50 картин так или иначе твердили об этой проблеме. У ее-то порога и начинались все мои неочевидные приобретения, вынесенные с сеанса длиною в десять дней.

Здесь уж я не должен просить прощения за нескромное словечко «мои». Такого рода приобретения у каждого и впрямь свои. В темном зале перед звучащим экраном, когда он говорит языком искусства, все одиноки, ибо все индивидуальны. Это благое одиночество. Оно растит в человеке человека.

«Вадим Рындин»

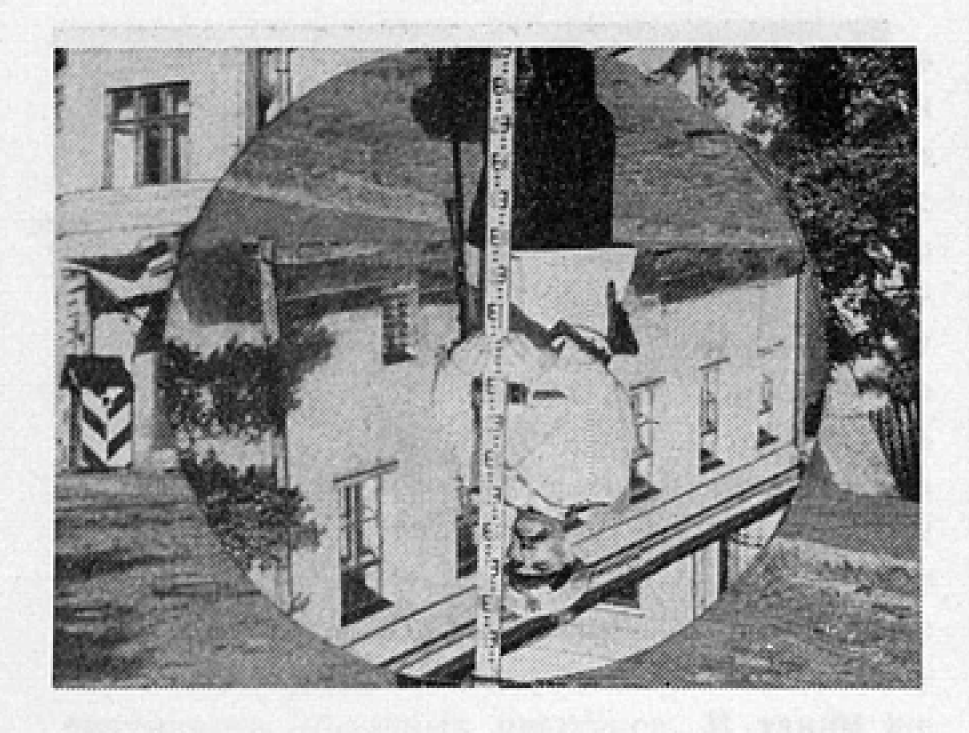


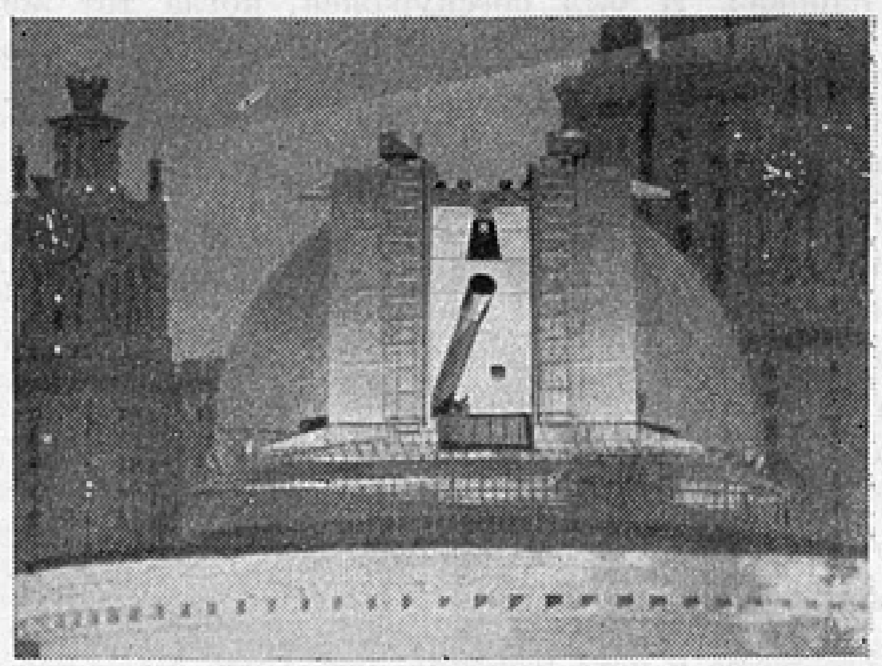
Замечательно, что для зрительской оценки вольнолюбия птиц или валенка на тыне формула чисто познавательных приобретений — «прежде не знал, а теперь знаю»,— как правило, не годится. В одних случаях совсем не годится. В других — явно недостаточна. Нужна иная оценка. Нужен иной критерий содержательности увиденного.

...Старая Москва. Городовой стоит навытяжку с теодолитной линейкой в руках. Поодаль ученый возле оптического прибора. Идет топографическая съемка города. Невинное занятие. Но городовому неведомо то, что ведомо нам, смотрящим фильм «Время остановить нельзя»: эту съемку ведет обсерватория астронома-подпольщика Штернберга — карта нужна для подготовки вооруженного восстания в Москве. На этом кончается историческое содержание кадра. Однако еще мгновение — и, словно при цейтраферной съемке, вырастает на почве, возделанной информацией, новая содержательность.

Вместе с ученым-революционером мы заглядываем в окуляр теодолита. Там, как и полагается, изображение перевернуто. И мы видим: городовой стоит на голове! Это уже не информация, тем менее — историческая. Но даже легкая наша улыбка — достаточная награда для авторов фильма: значит, до нас до-

«Время остановить нельзя»





шел насмешливый образ близкой судьбы полицейской власти. А в финале картины телескоп на башне обсерватории снят, как грозный ствол орудия. И тут не воскликнешь: «ах, прежде не знал — теперь знаю!» Но зритель, увидевший этот неожиданный ракурс мирной астрономической трубы, уходит с обогащенным чувством истории

А неувидевший? А неулыбнувшийся? И тот и другой уходят без этих приобретений. На их долю достались только фактические сведения. (Хорошо, если от их голоса не зависит судьба картины, хуже — если зависит!)

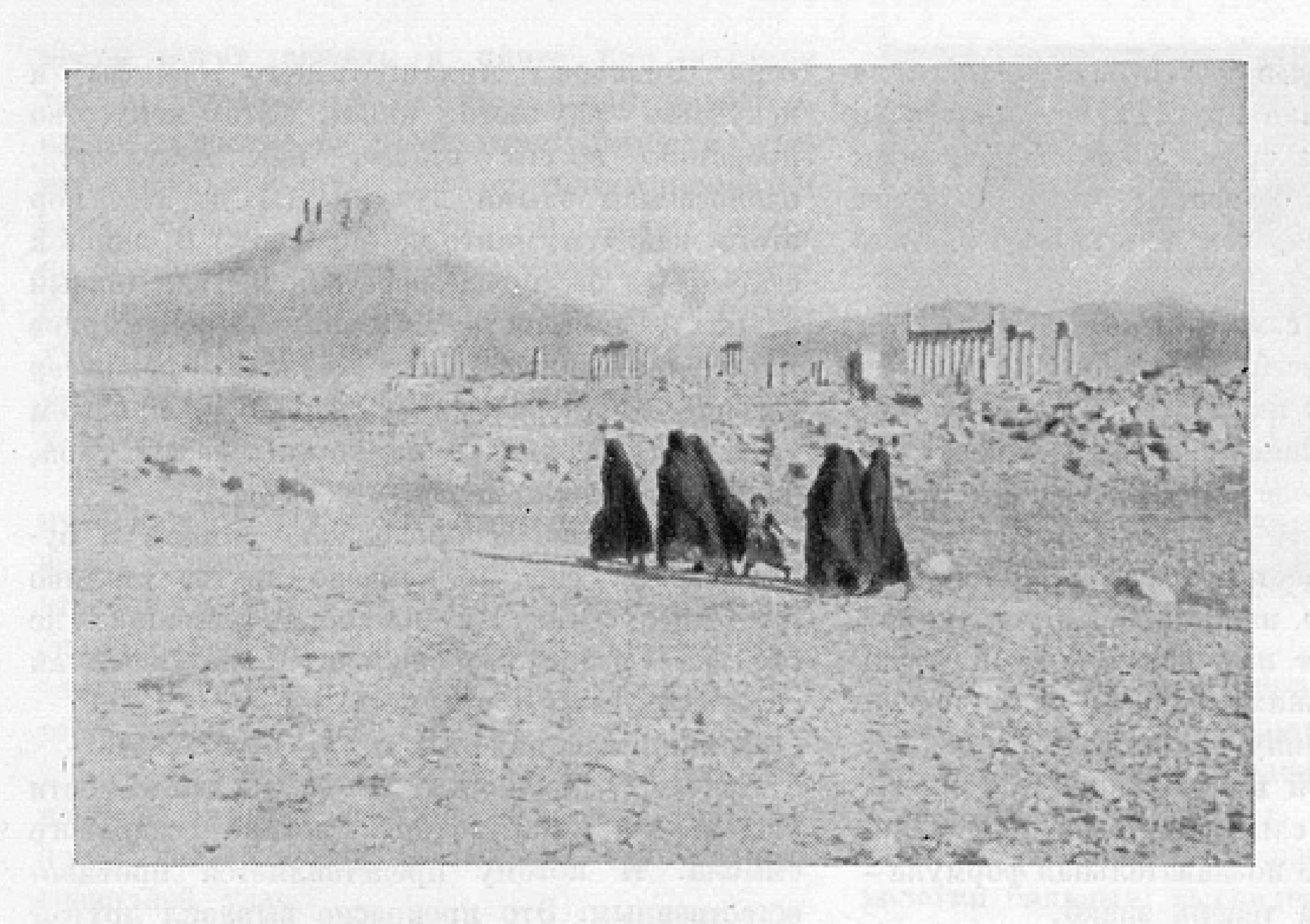
...В фильме «Молодые исполнители» идет урок — репетиция перед концертом. Два рояля: за одним — мастер, за другим — ученик. Немного жаль, что рояли сняты слишком аккуратно; их бы надо снять, как два черных паруса: мастер и ученик работают до седьмого пота, как матросы в шторм. А может быть, тут и не нужно было ничего сверх обыденности: она подчеркивает каторжность рождения прекрасного. Тот, кого случай или любопытство не приводили на такие репетиции, узнает истинную цену исполнительского мастерства. И не без удивления признается себе: да-а, прежде я и знать не знал этого! Но наступает в эпизоде момент, когда перед ним приоткрывается и нечто несравненно большее.

Мастер — Яков Зак — прерывает ученика. Замолкают рояли. Мастер внушает (цитирую по памяти): «Ты помнишь, как у Рембрандта фигуры выступают из темноты? Вот так и ты должен выползти из этих слубоких басов в огромное до-минорное пространство!» Неважно, отвечает ли ученик — «понимаю». Он убедительно отрабатывает понятое: загадочно выползает из тьмы басов и выходит, как на свободу, на освещенный простор. А мы, вслед за ним, выползаем из темноты бессловесного ощущения музыки тоже на светлый простор какого-то нового ее переживания.

Волнующее, хоть и непонятное открытие! Совершенно непонятное: разве скажешь себе без самообмана — «ну вот, теперь я узнал, каково оно, до-минорное пространство, и какова она, тьма басов»? По здравому смыслу никак не скажешь. Нельзя узнать несуществующее. Это ведь не более, чем музыкальные видения, явившиеся пианисту-мастеру. А испанцы утверждают — «вдвоем привидения не увидишь». Они не ошибаются, испанцы, но искусство оказывается способным даже на такое чудо. И тот, кто этому чуду поддался, будет теперь слышать в музыке немножко больше, чем слышал раньше.

А кто не поддался? Тот благоразумно возразит, что огромное до-минорное пространст-

«Города в пустыне»



во — вздор. Равно как и все подобное. Но давно уже сказано: «а обнесенный будет вечно трезв». (Хорошо, если у обнесенного нет иных прав, кроме зрительских; хуже — если есть!)

...Картина о Сирии «Города в пустыне» — географический и этнографический фильм. Здесь любой кадр — честная видовая информация. Самый красивый пейзаж — только сообщение. Но вот перед нами древняя Пальмира — развалины овечьего и верблюжьего цвета с розовой желтизной от нестареющего солнца. Синее небо и дремлющий воздух. Тишина. Забытость. Неподвижность. И вдруг — стремительные фигуры женщин в черном с головы до пят. Они движутся со странной быстротой в необъяснимом ритме. Не рассказано — зачем? Не показано — куда? Богомолки, может быть, они спешат в храм? Жены феллахов, может быть, они бегут за водой? Так или иначе, они — живые, сегодняшние. И в полном безветрии черные их одежды развеваются, как на ветру. Это ветер их собственного движения. Они проходят по развалинам, точно боятся, что старые камни их остановят. Пленят. Обессилят. Они уходят от мертвого прошлого, как от погони. Но в летящей поступи этих черных фигур есть и властность. Они скользят по древней Пальмире, как само время, никем и ничем не остановимое.

И подумалось: даже если эти женщины уходят всего только от киноаппаратов, все равно — возник молчаливый образ редкой, совсем не туристской содержательности. И снова «прежде не знал — теперь знаю» тут ни при чем. Чего не знал? Как выглядит черное на желтом? Или живое на руинах?.. Заметивший эти кадры уйдет из зала с чуть острее отточенным чувством времени — разобщенности и связи эпох. И с новым атомом поэзии в душе.

А незаметивший? Смотри выше — присказка та же.

Да, присказка та же. Только нужно обратить ее и на себя. Не стоит обольщаться: мои приобретения — лишь малая часть возможных

приобретений. Увидев и услышав одно, я не увидел и не услышал другого. Оказался слеп там, где сосед был зряч. Уйдя обогащенным с десятидневного сеанса, я все-таки унес с собою не больше, чем смог. Другой унес другое.

Тут проявляется сама природа искусства — оно адресуется ко всей нашей сути: к нашему разуму и сердцу, к нашему воспитанию и воспоминаниям, к нашему возрасту и пристрастиям, к нашей воле и настроению... А эта мудреная закваска — разная у всех. И оно, искусство, вмешивается во все: оно образовывает нас и растит, настраивает и устремляет. И даже прибавляет нам воспоминаний, делая соучастниками чужих жизней. Оно побеждает нашу естественную одинокость и раздвигает границы нашей вынужденной ограниченности. Потому-то слишком тесна для таких приобретений чисто познавательная формула — «прежде не знал, а теперь знаю».

Какая же формула была бы тут достаточной? Короткая — не приходит на ум. А длинная — весь этот разговор.

Но о чем же, в конце концов, идет разговор? О киноискусстве или о научном кино?

А почему «или»? Почему не «и»?

5. Это не новые вопросы. И совсем не простые. И ответы на них не новые. И тоже не простые. Оттого что не простые, оттого и не теряется их новизна. И не притупляется их острота. В кинематографе, как и в литературе.

Если нужны ссылки, довольно двух.

В литературе: писатели, пишущие о науке, выступили в 1961 году с целым дискуссионным сборником «Формулы и образы». Название в расшифровке не нуждается. Та дискуссия не кончилась и сегодня.

В кинематографе: журнал «Искусство кино» не далее как в позапрошлом году напечатал праведно-сердитую статью молодого режиссера Виктора Архангельского «Мифы и искусство научного кино». Это искусство предстало в его статье, как Джульетта, одолеваемая злыми духами. (И до сих пор этого, кажется, никто не опроверг.) В спорной статье был бесспорен перечень мифов. Первый из них — «миф о том, что научно-популярное кино — не искусство». Молодой режиссер засвидетельствовал: «Мы горячо обсуждаем этот миф. Сколько о нем было сказано слов, сколько сгорело нервных клеток».

Нервные клетки продолжают гореть и будут гореть: еще не найдено другое топливо для дискуссий. Но в спорах повинны не столько злые духи, сколько принципиальная спорность самого предмета.

Принципиальная — вот в чем беда!

Кентавр научности и художественности существует наперекор логике здравого смысла. И потому представляется противоестественным. Это прекрасно выразил другой режиссер — Семен Райтбурт: «в науке — мера, а в искусстве — чувство меры».

Мера обща для всех; чувство меры индивидуально.

В формулах нет места для личности автора. Образы — ее вместилище.

Это просто критерий силы науки — безличность ее результатов. И это просто критерий слабости искусства — безличность его произведений.

А кентавр научности и художественности должен соединять в себе такие несоединимые вещи. Оттого-то здравомыслие не приемлет этого кентавра. И уверенно говорит: «быть того не может!» Ну а факт существования научно-художественной литературы и научно-художественного кино, конечно, такому отрицанию совсем не мешает. Увидев рысь в клетке без названия, дети окликают ее — «кис-кис!» И многие уходят с уверенностью, что видели всего лишь кошку-переростка. Отрицающее «быть того не может!» выражает убеждение, что научность и художествен-

ность могут лежать в книге или картине только порознь. А от этого, как известно, новые существа не рождаются. Соседство еще не любовь. Книга или картина становятся коммунальной обителью. И чаще всего не мирной: научность мешает жить художественности, художественность вытесняет научность. И что хуже всего — они судятся из-за жилплощади, норовя отбирать ее друг у друга.

Или еще иначе: кентавра не может возникнуть потому, что у научности и художественности — полная несовместимость тканей. И то, что энтузиасты склонны принимать за жизнеспособных кентавров, на самом деле — обреченные чудища с уэллсовского острова доктора Моро.

Возражать нелегко. Тем более нелегко, что каждая неудача в этой области — довод в пользу неверующих. А неудачи здесь всегда очевидней удач.

...Леонид Попов, молодой режиссер с несомненным талантом, сделал картину «Проблема рака» нетрадиционно. Правда, в схематическом пересказе ее построение выглядит вполне обычно: сначала — о важности проблемы, затем — о трудностях ее решения, потом — о поисках современных путей к победе над раком. Но такой пересказ обедняет замысел. Режиссеру хотелось создать сквозное эмоционально-психологическое действие, достойное трагизма и гуманности темы. Задача популяризаторская содержательно осложнилась задачей художественной. (Так, с переменным успехом, всегда усложнял себе информационную цель Поль де Крюи.) Однако нашел ли молодой режиссер верный способ одновременного решения обеих задач?

Главным образом ради второй в картину был введен безымянный врач — условный врач, не столько решающий проблему рака, сколько психологически переживающий ее драматизм и серьезность. Он был введен как бы по принципу: сквозное действие — сквоз-

«Проблема рака»



ной актер. Все свое умонастроение (мрачно-напряженное) и весь характер своего поведения (молчаливо-многозначительного) он словно бы заимствовал у тех, кого должен врачевать. Но то, что печально-естественно в психологии больных, выглядит нарочито-насильственно в повадках этого условного врача. Изо всех сил он старается не играть и все время вынужден переигрывать. Еще бы: ведь кроме всего прочего ему взвалена на плечи немыслимая роль — быть как бы одному за всех, представительствовать Онкологию! Он должен казаться реальным, а запрограммирован, как символ.

Сквозное художественное действие было обречено на недостоверность заранее. И смелые кадры — скажем, врач, видящий себя во время операции на ненадежной веревочной лестнице,— приобрели привкус театральщины. И волей-неволей случилось самое досадное: переподчеркнутая художественность отодвинула на второй план научность. Переживание заслонило познание. Несовместимость тканей оказалась непреодоленной. Желанного кентавра не получилось.

Но одно Леонид Попов доказал убедительно: он готов на риск, и на него можно надеяться. У него есть «я», и он не хочет его скрывать. А как раз с этого начинается искус-

ство. Искусство научного кино, как и всякое другое искусство.

...В бегстве от чистой популяризации еще дальше уходит в края художественности Виктор Архангельский. В его последней по времени картине — «Обсерватория солнечных зайчиков» — от научности только первое слово названия фильма. Герой картины — мальчик с задатками астрономического Моцарта — увлечен изучением Солнца. Но изучением Солнца не увлечен Архангельский. Он увлечен мальчиком: зарождением творческого характера в начинающем человечке. Прекрасно! Завидная тема и для исследования по психологии и для художественного фильма любой длины. Однако исследования по психологии режиссер не предпринял. Пойти же чисто художественным путем — без оглядки на научность! — не решился. И получилась тоже игра в запрограммированного героя.

Заданность всего поведения мальчика и окружающих лишила действие простой житейской правдивости. А научные успехи юнца сделала подставными: они точно заимствованы из совсем другого — учебного — фильма о Солнце. И видно: заимствованы нехотя — по нужде. Ну а раз нехотя, то и я, зритель, смотрю их нехотя. Кентавра не возникло. Только на сей раз боюсь прибавить — «желанного», ибо вовсе не уверен, а был ли кентавр научности и художественности желанен самому режиссеру.

У Виктора Архангельского — «смутные влеченья чего-то жаждущей души». И одно он доказал тоже с несомненностью: у него тоже есть «я», и он тоже не намерен его скрывать.

...Две картины — две наглядных неудачи. И логические доводы против кентавра вроде бы убедительны. Так, может, и впрямь — только кошка и никакой рыси?!

А если «научно-художественное» все-таки существует, то как его защитить от скептических улыбок? Хотя бы от улыбок.

6. От улыбок можно не защищаться со звериной серьезностью. В литературной дискуссии «Формулы и образы» было замечено, что термин «научно-художественное» — это оксюморон: классическая фигура стилистики, ровесница самой поэзии. По-гречески, буквально: «острая глупость». Или — «остроумно-глупое». Второй перевод, конечно, утешительней, но указание на глупость все-таки остается. Между тем это сочетание логически враждующих понятий, создающих вместе новое представление. (Если глупость заходит так далеко, чем она хуже ума?) У всех на памяти знаменитые оксюмороны:

«пышное природы увяданье» — Пушкин,
«живой труп» — Толстой,
«жар холодных числ» — Блок,
«ваш сын прекрасно болен!» — Маяковский.

А у Ахматовой — два оксюморона в один сеанс: «Смотри, ей весело грустить, такой нарядно обнаженной».

На оксюмороны щедра не только поэзия. Современная наука ими полна.

Великая теория микромира — квантовая механика — сплошной оксюморон. Ведь она покоится на утверждении, что все население микромира — кентавры: некие «частицы-волны», вещь невозможная для здравого смысла. Классика знала либо частицы, либо волны. «Или», но не «и»!

Англичане даже предлагали новое слово для обозначения таких странных объектов двойственной природы — «волницы». Все структурные детальки материи — «волницы». А можно — «частолны». Одинаково непонятно и одинаково точно. Совершенно непредставимо и совершенно реально. Менее представимо, чем «холодный жар», и более реально, чем «веселая грусть».

Да и вся жизнь — грандиозный оксюморон: она ведь воплощенное единство противоположностей. И потому-то на каждом шагу обескураживает логику здравого смысла. Можно

напророчить, хотя бы шутки ради, что когда-нибудь возникнет целая наука — «кентавристика»: ее предметом будет изучение тонкой структуры оксюморонов, а заодно уж парадоксов и антитез. Не в стилистике, а в природе, не в поэтике, а в жизни. Недаром в течение тридцати пяти лет Нильс Бор пытался распространить руководящий принцип квантовой механики далеко за пределы физики — на биологию и психологию. И еще дальше...

Вот под какой могучей защитой находится наш кентавр научности и художественности! Не стоит уличать его в противоестественности. И еще менее стоит лишать его на этом основании доверия. Это не в духе нашего отважного века.

Зато очень стоит подумать о муках его рождения. Их источник нетрудно заметить.

Когда сочетается несочетаемое, обе стороны должны чем-то пожертвовать от своего естества. Иначе нечто третье никак не возникнет. В лучшем случае появится равновесная смесь.

Такие жертвы приносят друг другу в атоме обе ипостаси электрона — частица и волна. Волнообразность лишает электрон привилегии частицы — двигаться по определенной траектории. А корпускулярность лишает электрон привилегии волны — расплываться со временем по всему пространству. Физический Принцип неопределенности регулирует эти странные взаимоотношения.

Так, может быть, для кентавра научности и художественности тоже существует свой регулирующий принцип — эстетический Принцип неопределенности? Может быть. Очень даже может быть. (Была бы наука кентавристика — сразу б нашелся ответ!) Но уже не «может быть», а совершенно наверняка — научность и художественность вынуждены ограничивать друг друга. И без вражды — полюбовно. Они вынуждены приносить свои жертвы на общий алтарь во имя целого. Во имя кентавра.

Если бы еще знать, к а к это следует делать!

Неосторожность Леонида Попова в «Проблеме рака» и Виктора Архангельского в «Обсерватории солнечных зайчиков» с этой точки зрения, по-видимому, только в том и заключалась, что они поставили научность и художественность в неравноправное положение. С научности они взыскали слишком много жертв, а художественности предоставили слишком много прав. Полюбовности не случилось.

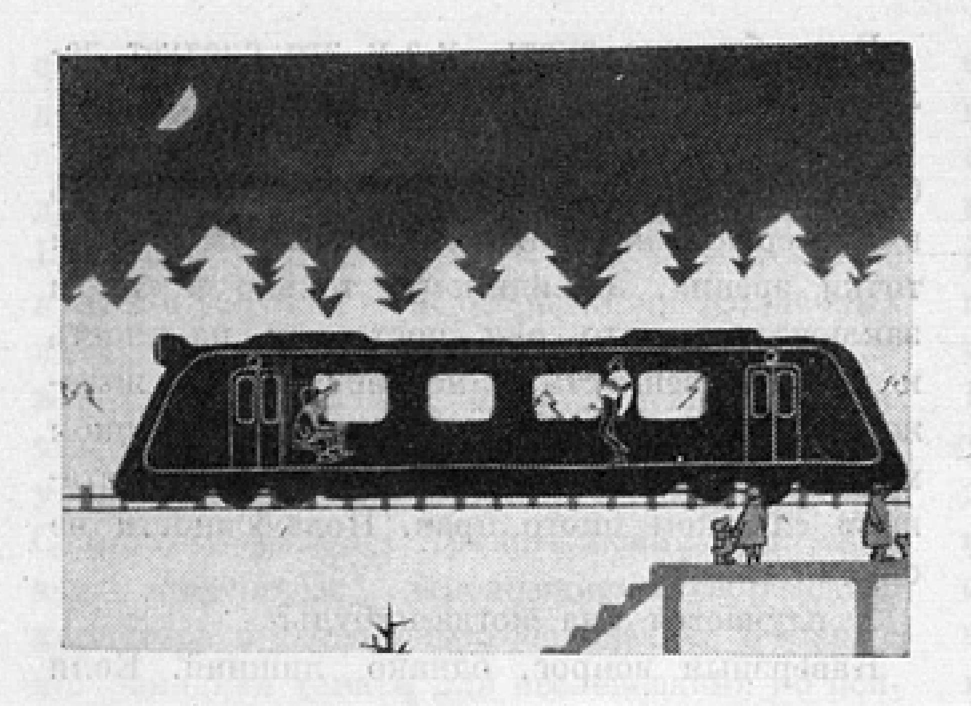
А случается она когда-нибудь?

Каверзный вопрос, однако лишний. Если наш кентавр не только возможен, но и существует на самом деле — значит случается. Тот же Виктор Архангельский показал это в своей полнометражной картине «Педагогические раздумья».

Это содержательная картина. Вся она — кинопротест против обветшалых традиций в нашей педагогике. И вся она — кинопроповедь творческого образования. Протест и проповедь — так, стало быть, публицистика? Да. Но с начала до конца проходит через картину исследовательский поиск новых методов обучения. Исследование и поиск — так, стало быть, наука? Да. Но с той же необходимостью картину пронизывает драматическая озабоченность судьбами детей и длится непрерывный рассказ о психологии ищущего учителя. Драматизм и психология — так, стало быть, искусство? Да. Эти три «да», как трехжильный кабель осветительной установки: перережь один провод — она перестанет светить. Можно спорить с частностями. Можно ворчать на актеров. Можно поругивать текст. Можно выдвигать научные возражения. Но целое остается. Это наш кентавр. И благо, что он еще осложнен темпераментной публицистичностью и дискуссионностью.

А где взаимные жертвы? Их нетрудно заметить. Научности пришлось нередко апеллировать к нашим чувствам там, где доказательней

«Что такое теория относительности?»





были бы статистика и логика. А художественности пришлось вести борьбу с соблазнами театрального действия. (Правда, театральности осталось все-таки больше, чем нужно.)

Еще неожиданней, хотя и скромнее, другой кентавр. Скромней по размаху. Неожиданней по успеху. В нем удача пришла на материале, не предвещавшем удачи. Теория, а не эксперимент. Идеи, а не поступки.

...Купе дальнего поезда. Входят пассажиры. Молодая женщина. Трое мужчин. Грибов, Вицин, Полевой играют самих себя — едут в ученейший Новосибирск на киносъемки. Двое тянут галантный жребий: кто уступит даме нижнее место. «Правую спичку», — говорит Полевой. И проигрывает. Во власти Грибова подсунуть ему любую: они ведь не условились, относительно кого будут отсчитывать «правое» и «левое». Вицин насмешливо отмечает: «все на свете относительно, как сказал Эйнштейн!» И тогда красивая спутница уверенно возражает, что Эйнштейн этого никогда не говорил. Легкое замешательство.

Так завязывается разговорный сюжет в 20-минутной картине Семена Райтбурта «Что такое теория относительности?» (сценарий И. Нусинова и С. Лунгина).

На пересказ дальнейшего понадобилось бы больше 20 минут. Кроме словесной дуэли между красивой пассажиркой и ее антинаучными соседями по купе нужно было бы пересказывать психологию их поведения. Недоверчивость, любопытство, самонадеянность, непонятливость, отчаяние. Словом — взрослость чувств и детскость сознания. И нужно было бы пересказывать всю привлекательную непреклонность их ученой спутницы. И что уж решительно безнадежно — неистощимую юмористичность нечаянно свалившегося на них интеллектуального бедствия. Показав, что нельзя не признать относительность времени (нет единого времени для всех движущихся систем), спутница спрашивает: «Согласны?»

«Я на все согласен...» — упавшим голосом отвечает Вицин. И вправду, что ему, бедняге, делать под напором таких нежданных новостей?

Самое тонкое в этой 20-минутной дуэли — ее искусная естественность. Возникает иллюзия реального дорожного разговора. И Алла Демидова с такой милой свободой ведет свою роль, будто ей уже невпервой просвещать замшелых и симпатичных гуманитариев.

Но в чем же тут тонкость? Прекрасные актеры убедительно играют — вот и все. Ах, нет — не все! Есть тонкость. Иллюзия реальности тут особая. Мы ни на мгновение

не забываем, что разыгрывается крайне невероятное дорожное происшествие. Нарочное. Идет игра — пародируется беседа в поезде. Только вместо «а вот у нас был занятный случай» — наименее поездная тема: теория относительности.

Это столь непредвиденно, что как не втянуться в предложенную игру! И мы сами начинаем ревниво следить, чтобы все происходило понатуральней. Иначе игра сорвется. И станет неинтересным главное: как эта красивая пассажирка одолеет своих иронических спутников? И ее ученый рассказ, в свой черед, обязан быть всамделишным — без подыгрывания обстановке. Иначе, снова: игра — не игра...

В реализме — подражание жизни. Здесь — подражание реализму. Тут естественность — прием. Она — условие улыбчивой, а втайне совершенно серьезной игры. И в этой маленькой картине научность и художественность соединились, как ладони в рукопожатии.

При такой полюбовности кажется, что никто ничем не пожертвовал. Но это лишь кажется. Научности пришлось что есть силы «держаться в рамочках», дабы естественная дуэль не обернулась несносной лекцией в купе. А художественности — что́ ей пришлось? Просто кожей ощущаешь, скольким пожертвовали Грибов и Вицин под строгим взглядом научной темы. И слава богу — в противном случае они легко загнали бы в угол беззащитную теорию относительности.

Конечно, не нужно обманываться: авторы лишь едва-едва прикоснулись к физическому содержанию и революционному величию идей Эйнштейна (здесь у научно-художественного кино — все впереди). Но, однако же, прикоснулись. И самое привлекательное—с успехом посягнули на мистический страх перед непонятностью этих идей. Весело посягнули. И очень убеждающе. Собственно, о том и картина: о вненаучном бытии теории относительности. Иначе говоря — о барьере несовместимости ее истин с нашим бытовым здравомыслием. И о преодолении этого барьера! Она воюет, эта маленькая картина. Не за Эйнштейна — он и так всемогущ. За нас. За наше осовременивание.

Тут чисто популяризаторская задача осложнилась другой — прямо подчиненной ведомству искусства.

А для справедливых и полусправедливых нареканий, разумеется, и в этой картине нашлись бы поводы. Они нашлись бы и для физика и для кинокритика. Но искать их не хочется, потому что крайне трудный кентавр родился и выжил.

7. Однако бдительность не дремлет.

— Послушайте, а не путаете ли вы искусство с искусностью? Это ведь разные вещи, не так ли?

Разные. Настолько разные, что бывает искусство без искусности. Как у детей. Как у искренних примитивистов. Как у начинающих гениев. А искусность без искусства и вовсе обычная вещь: пластические операции— не скульптура, партерная акробатика — не балет, запрограммированное лауреатство — не дар богов. У искусства и искусности разная природа. Поэтому они могут встречаться порознь.

Но всегда желанен их союз. Это сродни союзу цели и средства. Или духа и ремесла. Дело, наверное, вот в чем: искусность выявляет возможности материала, а искусство — возможности личности.

Казалось бы, такие вещи не спутать! И путаницы действительно никогда не случалось бы, если б искусство могло существовать вне материального воплощения. Но такого искусства не сыскать. Марина Цветаева однажды сказала: «Нельзя быть поэтом в душе, как нельзя быть боксером в душе». Нужно выходить на ринг и драться. Нужно брать слово и единоборствовать с ним. Нужно работать

в материале или с материалом. Нужно ремесло. Одно и то же ремесло — для Андрея Рублева и бессовестного богомаза. Одно и то же — для Бенвенуто Челлини и заштатного ювелира. Образцовая искусность позволяет версификаторству притвориться поэзией, эпигонству — оригинальностью, иллюстрации — изображением. И Чаплин завоевывает четвертое или восьмое место на конкурсе собственных подражателей!

Говорят: искусность холодна, искусство изнутри согрето... Ничего не возразишь. Но нет термометра с единой шкалой для всех. А кроме того, совсем не подозревая об этом, критик часто согревает термометр своей рукой. И тогда неизвестно, что же он измеряет? Температуру ли подзащитной вещи или свою собственную? Вероятно, и этот разговор о кентавре научности и художественности не свободен от такого греха. Только как судить об этом? Мне остается надеяться, что я нагоняю лишь десятые градуса, но не выдаю холодное за горячее.

...Искусство выявляет возможности личности, выстраданно постигающей мир и себя. Не отдельно — мир и не отдельно — себя, а вместе — мир и себя. Если лирика: себя в мире. Если эпос: мир через себя. Так Маяковский не мог сказать однозначно: «Это было с бойцами или страной, или в сердце было в моем».

Когда на такую формулу приобретает право мастер научного кино, его картина готова стать научно-художественной. Не раньше! А остальное — от искусности.

Но здравый смысл, конечно, тут как тут и советует не обольщаться. Нелепо прозвучала бы формула: «это было с ученым или числом или в сердце было в моем». Для истин науки несущественно наше отношение к ним. Для явлений техники безразличны наши переживания. И «выстраданное постижение» в этой сфере только то и означает, что нам, как школьникам, не без труда далось усвоение и освоение предмета. И, стало быть, не нужно морочить голову самим себе: в научном кино — все от искусности, а от искусства — ничего. Ну, разве что возвышенные претензии... — иронически согласится ремесленная трезвость. Уж с этим-то она безусловно согласится. Тем более — иронически.

Так поймаем ее на такой неосторожной, хоть и малой уступчивости.

Возвышенных претензий достаточно, чтобы исподволь «высунулся краешек искусства» (перефразируя тихие слова Эйнштейна о «краешке истины»). С возвышенных претензий — именно с них! — начинается выход на ринг боксера в душе: он надеется победить. И чем черт не шутит — может быть, победит, если нырнет под канат и не повернет обратно. А канат-то вовсе не пеньковый, он — психологический. И не происходит ли часто так, что мастера научного кино неоправданно останавливаются, почти дойдя до ринга? Сами останавливаются. Или их останавливают осмотрительные пророки — слишком усталые кинодрузья, слишком самоуверенные заказчики, слишком практичные заведующие...

Теперь заменим ироническое словечко «претензии» спокойным словом «намерения». Тогда все станет на место.

При чисто популяризаторской задаче и впрямь торжествует только искусность: выявление возможностей материала. Чем с большей изобретательностью это делается, тем лучше. Чем вольней работает воображение, тем лучше. Чем остроумней приемы, тем лучше. Для кентавра научности и художественности это все то же — «тем лучше». И сделать хороший чисто популяризаторский фильм нисколько не проще, чем хороший научно-художественный. Но для появления на свет кентавра нужна еще сверхзадача. К ней-то и мостят дорогу возвышенные намерения!

Возвышенные — это возвышающиеся над материалом.

Легко сказать! Конечно, сценаристу Д. Полонскому, режиссеру А. Цинеману и оператору А. Ибрагимову — авторам прекрасного социологического кентавра «Горькая хроника» — довольно было ранним утром заглянуть в любой вытрезвитель, чтобы тотчас воспарить над болотом алкоголизма. Но как возвыситься над молекулярной генетикой?! Останкинской телебашней?! Или таблицей умножения?! Дружным съемочным коллективом создать атомную генетику? Построить башню повыше? Придумать новое число между семеркой и восьмеркой, да так, чтобы оно было целым? Нет, правда, без острот и без фраз, что это может значить — возвыситься над материалом, когда материал — наука (любая!) и техника (всяческая!)?

Самою сутью дела художнику запрещено вмешиваться со своим «я» в содержание научно-технической информации. Эта суть — объективность научного знания, не терпящая волюнтаризма. (Мы уже платили за волюнтаризм и достаточно дорого; тем дороже, что не художники были в нем повинны; они только его воспевали.)

Положение на строгий взгляд безвыходное: и вмешиваться нельзя и возвышаться зачем-то надо! Зачем — об этом чуть ниже, под занавес. А выхода, и вправду, нет, если оставаться на почве самого научного материала.

Ведь если оставаться, то правомочными авторами картины на темы ньютоновской механики — «Кое-что о земном притяжении» могли бы стать не А. Вольфсон и Н. Степанов, но только А. Эйнштейн и Н. Бор. Меж тем можно поручиться, что никакого кентавра научности и художественности у столь беспримерных авторов вообще не получилось бы, и лишь одного недостатка этой картины они не повторили бы наверняка: не ограничились бы Ньютоном, а постарались довести рассказ о тяготении до современных представлений.

Надежда возвыситься над научным материалом требует уйти с его почвы. Другого выхода не видно.

А куда?

В более широкий мир, объемлющий саму науку: в жизнь!

8. Жизни принадлежит все... И химический пасьянс Менделеева. И дырявая крыша над головами супругов Кюри. И счастье трижды заражавшего себя проказой Даниэльсена. И 50 000 фашистских марок за голову Эйнштейна. И молчаливый спор Сергея Вавилова с гетевским Фаустом. И тюремная гибель Николая Вавилова. И подвижническая стойкость генетика Раппопорта. И автомобиль Резерфорда на руках новозеландских студентов. И бесчеловечная осторожность Гаусса. И религиозность Павлова.

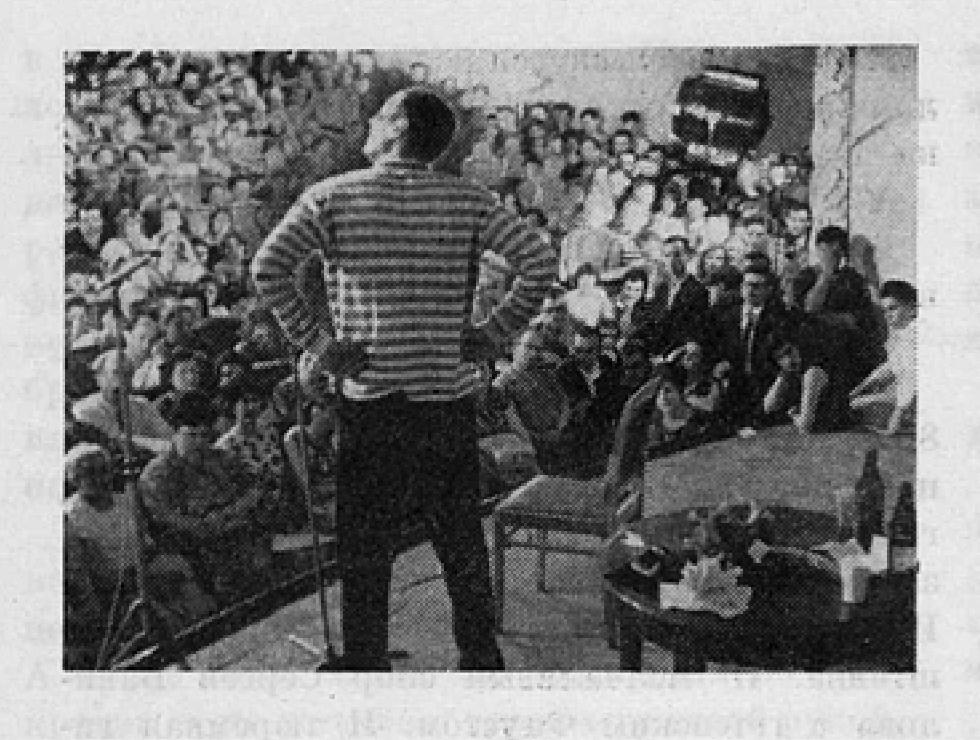
И... и... и...

Жизни принадлежит все. Общественное бытие научных истин. Социальные побуждения ученых. Асоциальные побуждения ученых. Поэзия познания. Драматизм исканий. Атмосфера признательности современников. Гул неодобрения современников. Психология первооткрывателей. Психология гонителей. Предрассудки несведущих. Ирония скептиков. Радости прозелитов.

Словом, жизни принадлежит информация, пока чуждая мере и числу — неизмеримая ни в каких единицах. Ее не найти в докладах и рефератах, в статьях и многотомных курсах, ибо там она ни к чему. Дырявая крыша над головами Кюри не изменяла периода полураспада радия, а гибель Николая Вавилова не уничтожала хромосом. Однако безразличная для науки, эта информация бесценна для искусства: наука оживает в ней, как человеческое дело, творимое людьми для людей.

Тривиальность? Да. Но из тех, что дают начало всему содержательно-оригинальному. Так, в основе пугающе-мудреных инте-

«Сквозь время»





гралов, которых математики и вычислить-то не могут, лежит пустяковая тривиальность: площадь прямоугольника равна произведению его длины на высоту.

И это добрый знак, что мы дошли до тривиальности: значит, не на песке возникает кентавр научности и художественности. А заодно и этот разговор о нем.

Жизни принадлежит, наконец, и мастер. Объемля мир науки, она объемлет и его собственную персону, противостоящую этому миру. И когда возвышенные намерения — все те же пушкинские смутные влеченья чего-то жаждущей души — уводят его с почвы чисто научного материала в живую жизнь, он приходит к себе. Скромнее — и к себе: к своему опыту и миропониманию, к своим пристрастиям и негодованиям.

Все это начинает работать вопреки бесстрастной неприкосновенности научных истин. И выясняется, что он, писатель или кинохудожник, хотя и не ученый малый и не педант, приобретает право «свое суждение иметь». Обретают свои права и все его негромкие добродетели, вроде чувства смешного или чувства красивого. И все его шумные недостатки, вроде избыточной самоуверенности или неразвенчанных предрассудков. (Тут уж ничего не поделаешь: личность позамысловатей паспорта. Зато она способна совершенствоваться, а паспорт пребывает в неизменности.)

На пути от возвышенных намерений к реальной сверхзадаче будущей популяризаторской вещи каждый мастер проделывает на свой лад выстраданное постижение себя в мире и мира через себя. На этом пути он и открывает в себе художника. Слабого или сильного, умного или не очень, тонкого или не слишком — это другой вопрос. Но, право же, не остается ничего нелепого в формуле «это было с ученым или числом или в сердце было в моем».

Не нужно только «выстраданное постижение» и «в сердце моем» толковать излишне патетически или на чувствительно-романсный манер. За ними стоят личность и труд.

...Так появляется а в т о р с к и й научный кинематограф.

— Не вообще картина о теории относительности, а н а ш а картина про теорию относительности,— могут сказать авторы.

— Не вообще картина о погибших на войне молодых поэтах, а н а ш а картина о них,— могут сказать М. Таврог и Н. Лосева, авторы историко-литературного кентавра «Сквозь время».

— Не вообще «Строительные герметики», а н а ш и «Строительные герметики»,— могут

сказать В. Цукерман, А. Черненко, Д. Масуренков, авторы этого научно-технического кентавра. Они сумели бедный информационный материал обогатить словно бы самой малостью: своим радостным ощущением эстетичности современной техники. И этого оказалось достаточно.

«Наша картина»...— так, стало быть, взаимодействие нескольких личностей? Разумеется. Но легко понять и режиссера, предпочитающего снимать фильм по собственному сценарию: ему трудно вмещаться в «наше» — у него естественней рождается «мое». Чаплин постоянно служит у себя, режиссера, еще и писателем, композитором, актером, балетмейстером, художником-костюмером. Только нерасторопность законов природы мешает ему пребывать одновременно и на сценической площадке и за ручкой съемочного аппарата. Иначе он служил бы у себя и кинооператором. Оправданный индивидуализм, общий всему искусству и согласный с его внутренней сутью!

Но в согласии с такой же неизбежной внутренней сутью кинематографа, как и театра, там никогда не осуществляется «мое» в беспримесном виде. В конце концов, всегда «наше». Так или иначе — «наше». В научном кино — не менее наглядно, чем в обычном кино. Оператор дает жизнь зрительному изображению. Звукооператор — звуку. А мультимастера... И актеры... А те, кому мы обязаны музыкой и декорациями... Начальные титры не зря полны имен. И каждое может в свой черед обернуться именем либо искусника, либо художника. Но режиссер — полководец. И про Бородино говорят: «Кутузов», а про Трафальгар — «Нельсон». И все только тогда непоправимо скверно, когда режиссеру безразлично, кто напишет ему сценарий и с кем пускаться в путь. Тогда не появится в конце пути ни «мое», ни «наше». Тогда не быть ни Бородину, ни Трафальгару. Тогда никаких сверхзадач.

И никаких кентавров.

9. Кажется, приспела пора ответить наконец на пародийно-толстовский вопрос, поставленный в заглавии этих дискуссионных размышлений: «Сколько искусства науке надо?»

Однако еще минуту внимания: повис без ответа самый роковой вопрос — «а зачем?»

Зачем вообще научному кино художественность?

Зачем кентавр?

Конечно, можно бы отделаться от этих утилитарных «зачем» философическими контрвопросами— а зачем вообще искусство и человек зачем? В более широком скептицизме всегда нетрудно утопить более узкий. Нетрудно, но не добросовестно. Тебя о спорном деле спрашивают, а ты великодушно ссылаешься на неблагоустроенность мироздания! Узкий скептицизм плодотворен — он озабочен прояснением сомнений, а всеобщий не озабочен ничем, кроме собственной логической полноты.

Можно бы еще по-другому отделаться от скептических «зачем»: заявить, что скептики выдуманы, и всем все ясно. Но это будет тоже недобросовестно.

Стоит еще раз вспомнить свидетельство Виктора Архангельского: в спорах об искусстве научного кино нервные клетки продолжают гореть. И это тот случай, когда бороться с огнем не надо. Лучше подлить в него еще немного масла.

Никому не приходит в голову сомнение — нужна ли научному кино научность? Нужна по определению! Однако — зачем? Это не бестактное любопытство и уж совсем не праздное: от способа ответа зависит стратегия создателей картин.

Есть стратегия учебника.

Есть стратегия научного текста.

Есть стратегия научно-популярного сочинения.

Три случая научности, и все разные. Об этом можно писать трактаты. А можно не говорить ни слова: довольно объявить различия

самоочевидными. Нам интересно одно — их источник. Это—разные «зачем».

Очень соблазнительно сказать, в духе нынешней теории игр, что педагог, ученый и популяризатор играют против разных партнеров. У педагога — ученик, у исследователя — коллега, у популяризатора — кто угодно. Тут снова — либо трактаты, либо ссылка на самоочевидность. И снова — нам интересно лишь одно: зачем эти партнеры вступают в игру?

У автора-педагога и автора-ученого партнеры принудительные: ученик обязан учиться (и страдать), коллега вынужден информироваться (и спорить). А у популяризатора партнер — доброволец! Обязан и вынужден— не его глаголы: он может вообще не играть. Он в своей воле повернуться спиной к навязчивому противнику и даже отправить его ко всем чертям, продолжая безбедно жить дальше.

Не потому ли так часто унылы учебные курсы и так черствы научные труды, что авторы их заранее знают: партнер все равно сядет за стол.

Сядет, бедняга! Ему деваться некуда...

Не потому ли так часто чрезмерно азартны и полны погремушек научно-популярные вещи, что авторам их известно обратное: партнера надо непрестанно соблазнять на игру. Не то уйдет, вольная душа! Всегда есть куда...

И вот бытует взгляд — в кинематографе, как и в литературе,—будто самая надежная стратегия популяризатора включает заботу подслащивать партнеру-доброхоту невкусную кашицу знания. И для такой похвально-педагогической цели не грех баловаться художественностью: «эту ложку за бабушку, а эту — за дедушку...»

Наивернейший способ остаться без желанного читателя и без желанного зрителя! И вместе с тем — наипревратнейший из взглядов на художественность.

Тут ошибка в посылке: для доброхота знание не горько, а сладко. Он потому и доброволец, что по доброй воле — без принуждающих стимулов — жаждет узнавать и понимать. Он почти всегда поразительно бескорыстен: не практическая нужда усаживает его за книгу и не желание поразвлечься приводит его на киносеанс. В отличие от специалиста, он не влечется к дотошным подробностям знания. В отличие от ученика, не ищет в них систематичности для удобства усвоения. Ему другое надобно.

Ему для чего-то надобно вникать только (!) в принципиальную сущность проблем, сознавать их необходимость, понимать их логику, ощущать их красоту. Он следит за экраном не с тем, чтобы за 20 минут научиться неэвклидовой геометрии или искусствоведческому анализу. Научиться — тоже не его глагол. Он тогда-то и показывает популяризатору спину, когда чувствует, что его сажают за парту. И тогда посылает популяризатора ко всем чертям, когда замечает, что от него отделываются пустыми красивостями. Такие игры — не для него.

Ему, понимаете ли, для чего-то надобно растить в себе человека — не узкого профессионала, а просто человека, причастного ко всем делам человечества. Того самого человека, который с большой буквы и звучит гордо!

Для чего ему все это надобно, доброхот культуры чаще всего не ответит. Улыбнется. Пожмет плечами. Не говорить же о себе с пафосом?! Между тем в этой роли, никому из нас не чуждой, каждый тотчас становится фигурой примечательной: своим бескорыстным дилетантизмом мы отстаиваем самое неотъемлемое из человеческих прав — быть существами мыслящими. Без житейского эгоизма. Просто так. Для самоутверждения в мире и понимания мира. И недаром в этой бескорыстной любознательности мы, доброхоты (когда мы доброхоты!), проявляем себя очень целост-

но — всей своей натурой, темпераментом, воспитанием.

И вот что полно значения: совершенно так же мы переживаем искусство — всей своей сутью. Оно действует по принципу пусковой информации: нажатие кнопки — и пускается в ход вся наша внутренняя энергосистема. Художественность, которой балуются для развлечения или отвлечения, эстетической информации не несет. И ей нечем дотянуться до наших пусковых кнопок.

Игра с доброхотом — серьезная игра. И хорошо, когда у популяризатора больше сходства с проповедником и художником, чем с автором-ученым или автором-педагогом. В судьбе, в психологии, в стратегии творчества это сходство вообще неизбежно. Можно защищать и противоположную точку зрения — отдавать предпочтение сходству с ученым и педагогом. Но за это придется платить дорогой ценой: сужением аудитории и даже потерей самой драгоценной ее части.

Конечно, всего добродетельней держаться середины — поделить свое лицо строго пополам с полной симметрией. Однако природа не создает симметричных лиц, а стратегии творчества незнакома расчетливая середина. И все популяризаторы асимметричны. Те, кто больше схожи с проповедниками и художниками, на мой взгляд, гораздо истиннее понимают свое призвание и свою необходимость человечеству. Они тоньше чувствуют ту игру, в которую втягивает их развивающаяся культура.

Из них-то и вербуются авторы нашего кентавра.

Напрашивается возражение: создатели кентавров научности и художественности, очевидно, сами обязаны быть кентаврами — учеными и художниками в одном лице. И, стало быть, для них-то уж симметрия необходима.

Нет, это чрезмерное требование. И нежизненное, как показывает опыт. Даже миф о легендарных кентаврах древности это показывает. Ведь их прародители — Иксион и Нефела — сами кентаврами никак не являлись: он был человеком, она же — не более чем облачным изображением зевесовой Геры, на чью божественную любовь жаждал покуситься Иксион. Этого оказалось вполне достаточно, чтобы родились на свет удивительные существа. (Вот благо неведения: знали бы эллины про молекулярный код наследственности, пришлось бы нам жить без кентавров!) А опыт говорит: науке можно научиться, чутью же художника, по-видимому, научиться нельзя. Или, во всяком случае, неизмеримо труднее. И потому в рождении наших кентавров художник, естественно, главенствует. Он, если угодно, подобен Иксиону. А наука — Нефела. Надо лишь, чтобы он жаждал покушаться на ее божественную любовь...

Громоздко, зато довольно точно.

Однако развеивают ли все эти сказки и присказки сомнение — нужна ли сверх научности художественность? Вопрос всего лишь обернулся по-новому: зачем популяризатору вербоваться в авторы кентавров, когда он может обойтись и без этого?

Конечно, может! И повсеместно обходится. Но, вопреки пословице, лучшее все-таки не враг хорошего.

Тут замыкается круг нашего разговора, и мы возвращаемся к его началу. Помните?

...50 картин. ...1500 киноминут. ...Приобретения очевидные и неочевидные. ...Потоки полезной информации по формуле — «прежде не знал, а теперь знаю». ...И потоки иной информации, к наборам полезных сведений несводимые.

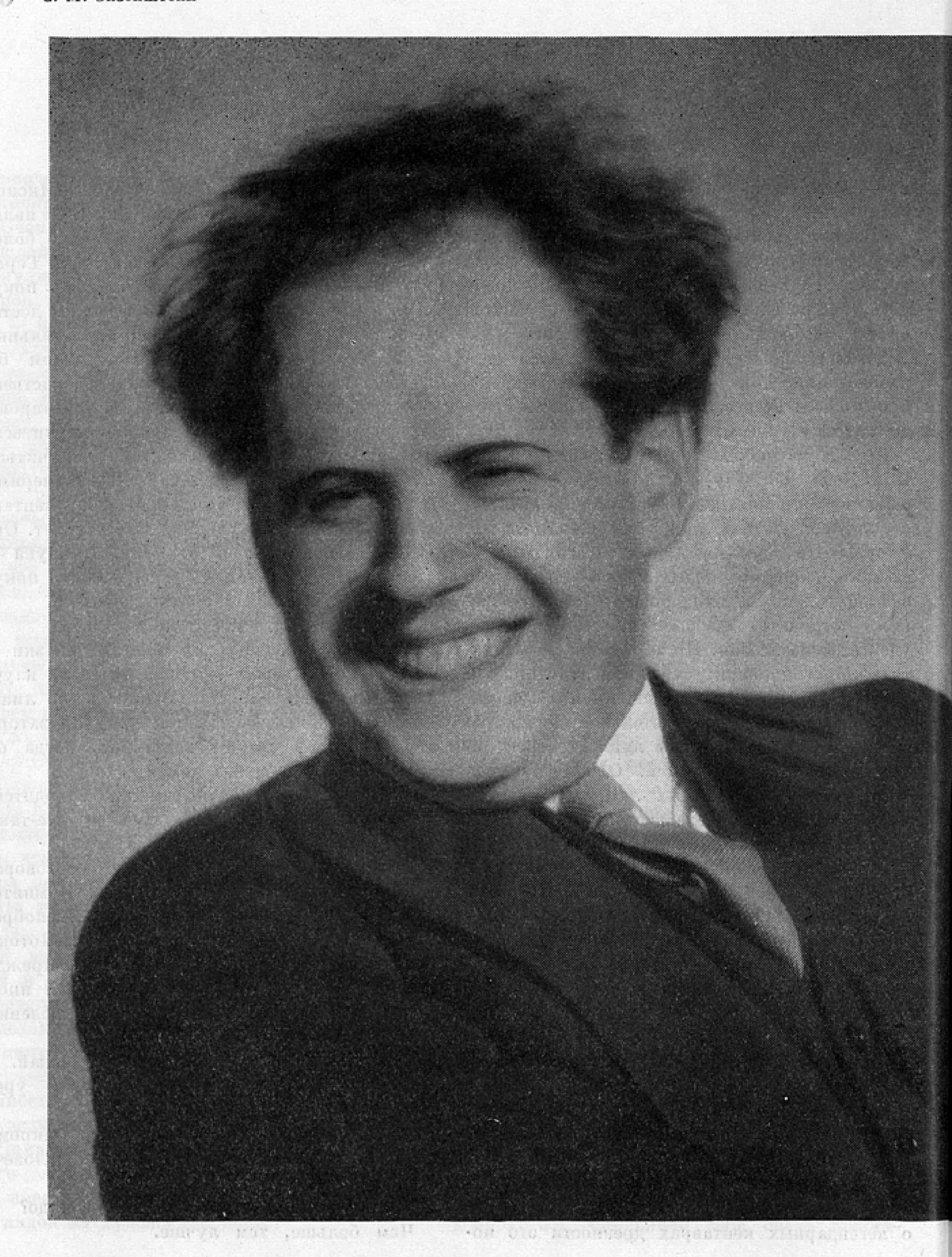
Информация научная — один урожай.

Информация эстетическая — другой урожай.

И оба урожая — в одни и те же закрома нашего внутреннего мира, нашей человечности.

Так сколько же искусства науке надо?

Чем больше, тем лучше.





Ему было бы 70

Вторая жизнь великого мастера

Сергей Юткевич

В январе 1968 года Эйзенштейну было бы только семьдесят лет.

Трудно представить себе, что прошло уже двадцать зим с тех пор, как он покинул нас. Но смерть оказалась бессильной в своей попытке прервать творческую жизнь гениального художника.

Сегодня, как никогда, Эйзенштейн жив, и сегодня еще чаще, чем при физическом его существовании, имя его по-прежнему вдохновляет революционных кинематографистов всех стран, а фильмы, книги, мысли как бы обрели второе дыхание, новую жизнь и путешествуют без виз по всему свету, вызывая восхищение, изумление одних и смятение и ненависть других.

Тех других, кто пытался и при жизни художника ставить цензурные рогатки, тех, кто уродовал его фильмы, тех, кто хотел умалить значение и весомость подвига художника Революции.

Но их, этих пигмеев, осталось теперь, по счастью, так мало, что не могут они уже больше помешать действительно победоносному движению деяний Эйзенштейна, не только по праву вошедших в классическое наследие всей мировой культуры, но и остающихся по-прежнему боевым нержавеющим оружием.

Разрушена тривиальная легенда о неизбежно быстром старении фильма — столицы мира с восхищением и изумлением открывают для себя сокровища режиссерского гения, заключенные в «Стачке» и «Октябре», шедеврах сорокалетней давности, только сейчас пробивших себе путь на западные экраны и оказавшихся наполненными открытиями, далеко опережающими все подлинные и мнимые достижения новаторского кино. Даже восстановленный из уцелевших неподвижных кадров «Бежин луг», этот черновик или эскиз не завершенного автором фильма, становится «боевиком» не только для синематек или киномузеев, а еще одним ярчайшим свидетельством творческой силы советского художника и патриота, нашедшего новые небывалые формы для показа подвигов своего народа.

Надо ли напоминать о том, что «Броненосец «Потемкин» уже дважды после смерти его создателя был признан безоговорочно «лучшим фильмом всех времен», а последние исторические работы Эйзенштейна «Александр Невский» и обе серии «Ивана Грозного» не только стали энциклопедией кинематографического мастерства, из которой черпают пригоршнями последователи или подражатели, но и приобрели в наших глазах ту же неоспоримую и непреходящую ценность, какой обладает, к примеру, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Это прославленное имя не случайно возникает в ассоциации с Эйзенштейном. Есть черты исторического сходства и как бы переклички через столетия этих двух великих энциклопедистов. Особый склад мышления, аналитический и синтетический одновременно, неуемная жажда познания и проникновения в законы всей разносторонней жизнедеятельности человечества, масштабы замыслов и свершений, особое чувство современности как динамического процесса, опирающегося на прошлое и в то же время пророчески заглядывающего в будущее,— все эти свойства сближают великого человека Ренессанса с нашим современником, мастером революционного Возрождения.

Вот уже выходят шесть огромных томов Избранных сочинений Эйзенштейна, но и этого объема в триста печатных листов не хватает для дополнительной книги, где собрались бы все его неосуществленные замыслы. Архивы, хранящиеся в ЦГАЛИ, как бы взывают к исследователям: «возьмите нас, разберите, исследуйте, опубликуйте!» — столько хранится в них поразительных по интересу и историческому значению исследований, ста-

тей, писем, рисунков. Чего стоят материалы записных книжек! К трудной и благородной задаче их расшифровки уже приступила давний друг художника В. А. Мильман. (Я подчеркиваю, трудной — еще и потому, что по своей привычке Эйзенштейн мыслил и записывал на трех языках одновременно.)

Эйзенштейн—ученый, педагог, историк—еще ждет своих исследователей, но в последние годы, к счастью, состоялось открытие еще одного Эйзенштейна, рисовальщика мирового класса, чьи листы, экспонированные в выставочных залах мировых столиц, поразили многотысячные толпы посетителей. Мы держим в руках папки его рисунков, изданные сейчас нашим Союзом кинематографистов (становящиеся тут же библиографической редкостью) и, перелистывая их, не устаем удивляться этой высочайшей культуре глаза зоркого, изощренного и в то же время мудро иронического, патетического и саркастичного, сумевшего и на этих листах достичь самых высоких ступеней изобразительного мастерства.

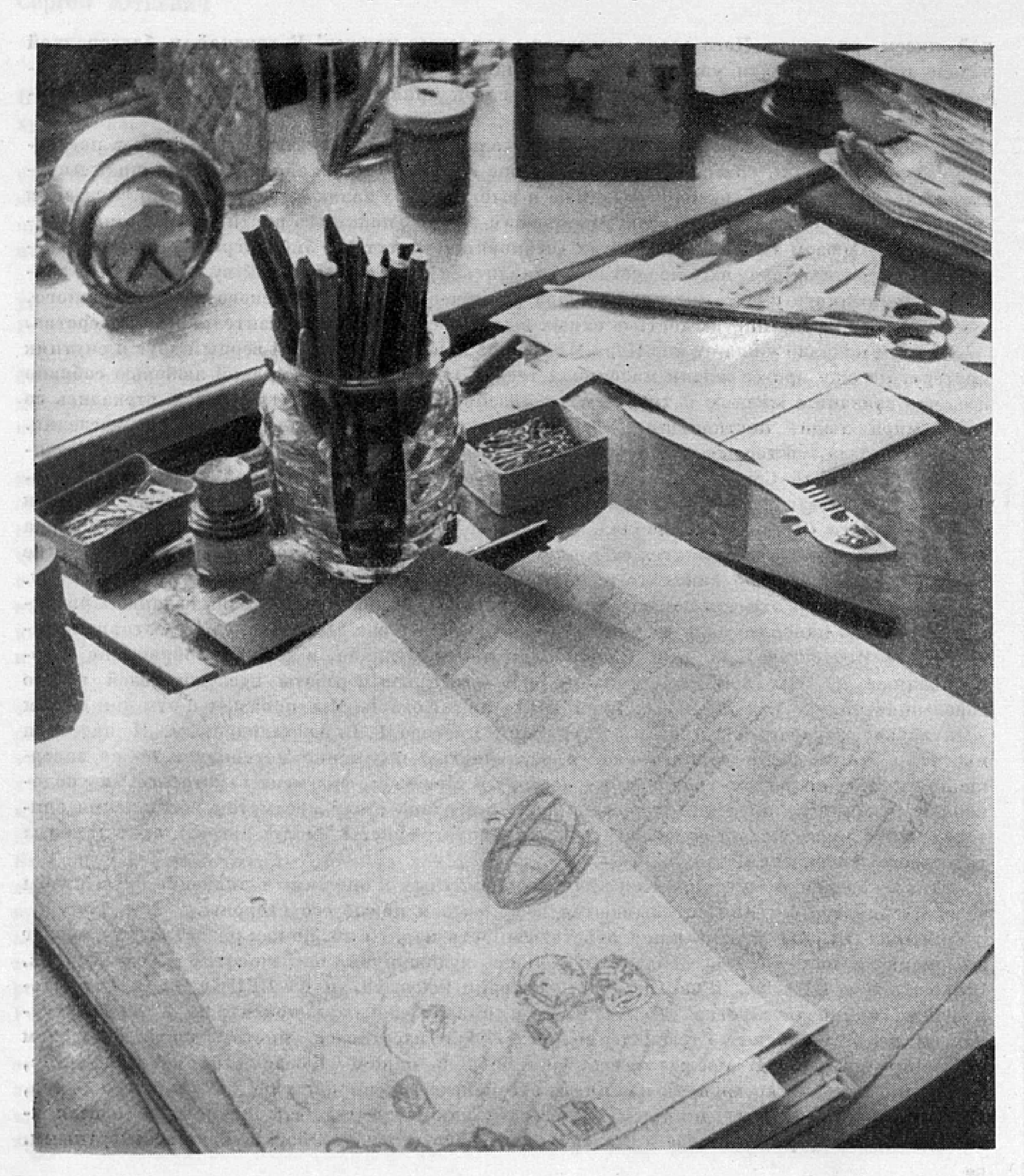
Совсем недавно ушла от нас Пера Моисеевна Аташева — самый верный друг и спутник мастера, но еще при ее жизни маленькая тесная квартирка, где с такой любовью собрано все, что связано с жизнью и творчеством Эйзенштейна, была центром, куда стекались со всего мира люди, поставившие своей целью пропаганду и изучение его наследия. И сейчас, когда эти тесные комнатки стали, по счастью, мемориальным кабинетом, находящимся под эгидой Союза кинематографистов, не прекращается поток писем, запросов, визитов, свидетельствующих, как с каждым днем возрастает, ширится интерес к жизни и деятельности Сергея Михайловича. Теоретические конференции в разных странах мира проходят ежегодно и завершатся собранием в день семидесятилетия мастера в Москве, где советские и зарубежные кинематографисты воздадут еще раз честь великому художнику.

Мы надеемся в эти дни показать нашим гостям не только папки вновь изданных рисунков, не только наиболее полную монографию о «Броненосце «Потемкине» (ее готовит издательство «Искусство»), но и подарить этот номер журнала, в котором собраны не опубликованные до сих пор воспоминания его соратников и работы исследователей нового поколения, таких, как Наум Клейман и Леонид Козлов. Мы покажем в эти дни фильм «Октябрь», озвученный другом и сотрудником мастера Г. В. Александровым. И надеемся мы, что в эти же сроки станет наконец реальностью получение материалов по не завершенному Эйзенштейном гениальному фильму о Мексике, фрагменты которого, изуродованные руками голливудских ремесленников, все равно стали предметом восхищения зрителей всего мира. Ведь только советские кинематографисты смогут довести этот замысел до верного воплощения!

Так с каждым днем становится все более понятным и ощутимым значение и масштабы эйзенштейновского гения, открываются все новые и новые его стороны.

Велика и многообразна наша ответственность перед ним, но как радостно, что вокруг его имени группируется все больше и больше художников, исследователей, соратников. Они есть и в ЦГАЛИ, и в Институте истории искусств, и во ВГИКе, и в Госфильмофонде, и в издательстве «Искусство», и в зарубежных киноцентрах и издательствах, и на Бельгийском телевидении, где уже изготовлен многометражный фильм «Эйзенштейн, 67». И прежде всего, они есть в нашем Союзе кинематографистов, призванном не только хранить и изучать это неисчерпаемое наследие, но и передать его, как живую эстафету, сегодняшнему советскому киноискусству, взращенному теми великими идеями Октября, которые и сделали творчество и жизнь Эйзенштейна бессмертными.

Рабочий стол С. М. Эйзенштейна. 11 февраля 1948 г. Фото В. Домбровского



К истории одной идеи

Леонид Козлов

О Сергее Михайловиче Эйзенштейне больше всего написано в плане его творческой биографии, затем в плане историческом. Попытаемся же взглянуть на творчество художника как на целостный мир и поставить вопрос о внутренней логике этого мира, о его основных принципах, обусловленных революционной эпохой.

Речь пойдет прежде всего о художественном мировоззрении. Анализ его принципов вовсе не отменяет необходимость исследовать эйзенштейновский мир в огромном и многозначном богатстве его проявлений. Но «анализ идеи» должен помочь лучше понять это богатство.

Статья публикуется в порядке обсуждения — в связи с предстоящей эйзенштейновской конференцией.

1

В 1943 году Эйзенштейн писал:

«Если бы я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал: этот автор кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей, одной темой, одним сюжетом.

И все, что он задумывал и делал,— это не только внутри отдельных фильмов, но и сквозь все его замыслы и фильмы,— всегда и везде одно и то же».

Затем он определил многообразные темы и области жизненного материала, претворенные в его фильмах, «...как сменяющиеся личины одного и того же лика. Лик этот состоит в воплощении конечной идеи достижения единства»*.

Вот в чем увидел художник философски выразимый общий смысл, пронизывающий и скрепляющий его искусство. Примем этот вывод как формулировку закона, самим художником над собою признанного, но и временем продиктованного.

Так было с самого начала. Придя в кинематограф, Эйзенштейн подверг чувство и рассудок своих зрителей испытанию этим законом, этой идеей. Люди, уже достаточно привыкшие видеть центром произведения искусства человеческую единичность — отдельную, отличную, особенную,— увидели на экране сюжеты, движимые огромными людскими множествами. Такие множества казались подходящими служить фоном для единичного персонажа, в лучшем случае средою для него. Здесь они вышли на первый план действия. Но те, кто смог увидеть в «Стачке» и «Потемкине» одно только пришествие множеств как таковых, были глухи и слепы к искусству Эйзенштейна. Поскольку смысл, цель и удача этого искусства были определены идеей единства: той самой идеей, в осуществлении которой разрешается противоречие между единичностью и множественностью.

Единение, воссоединение, приведение к к единству — это прежде всего художественная тема, постоянная в содержании фильмов, созданных Эйзенштейном или только задуманных им. Взятая вначале как социально-политическая тема единения революционного народа — со временем она приобретала все более философский характер. Но неизменно в этой теме выражалось стремление автора исторически осмыслить реальное содержание тех конфликтов и проблем, которые выдвигала общественная практика современности.

В «Стачке» (1924) люди были показаны в непреложном единстве их классовой судьбы. В «Броненосце «Потемкине» (1925) было осмыслено становление единства революционного коллектива, открывающего человеку путь к историческому творчеству. Образный строй «Октября» (1927—1928), развивая темы двух первых фильмов, прямо определен утверждением и поверкой воссоединенности человеческого сознания с логикой исторического процесса. В «Генеральной линии» («Старое и новое», 1926—1929) тема коллективного единения людей воплотилась в будничных чертах практической жизни и преломилась в судьбе

---

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, том 1, М., «Искусство», 1964, стр. 537. (В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием тома и страницы.)

отдельного человека. Свои фильмы, не осуществленные в Америке (1930),— «Золото Зуттера», «Американская трагедия», «Черное величество» — Эйзенштейн замышлял и рассматривал как «трагедии индивидуализма», основанные, иначе говоря, на анализе идеи человеческой единичности с позиций идеи единства. В фильме «Да здравствует Мексика!» (1931—1932) должен был возникнуть многосторонний и многозначный образ национального, исторического, природного единства страны — торжествующего в смене веков и в одновременности, в столкновении и взаимовлиянии культур, в смерти людей и преемственности их судеб. Тема единства обретала «космическое» звучание. (К методам построения сюжета, найденным в этой незавершенной работе, Эйзенштейн не раз обращался впоследствии: замыслы картин «Москва» (1933), «Ферганский канал» (1939), «Москва 800» (1947) также предполагали зримое воссоединение многих веков истории.) Незаконченный «Бежин луг» (1935—1937) развивал тему в разных планах, совмещая в себе конфликты социальные, психологические и нравственно-философские — вокруг кровного единства противоположностей в семье, сквозь которую прошла классовая борьба. «Александр Невский» (1938) стал, по определению Эйзенштейна, кинематографической «фугой», выразившей тему единения национального, патриотического. Наконец, в «Иване Грозном» (1941—1945) тема государственного единства, преломленная в деяниях героя фильма, перерастает в трагедийную тему единовластия: «Един, но Один».

Речь, однако, идет не только о тематической неизменности Эйзенштейна как автора фильмов. В работах Эйзенштейна-теоретика звучит тот же лейтмотив единства — вариации его запечатлеваются в решении разнообразных проблем кинематографа и искусства вообще. На протяжении четверти века — от «Монтажа аттракционов» к «Методу» и к «Цветовому кино» — зреет и приобретает все большую ясность характерный для Эйзенштейна способ осмысления предмета. Он состоит в том, чтобы, сопоставив явления (касается ли это различия между соседствующими явлениями или сходства между явлениями отдаленными), вскрывать общий для них внутренний закон, диктующий и выражающий их соотношение, взаимосвязь и конфликт, и тем самым сопрягать эти явления в «высшем единстве». То, что именно этот принцип был применен к неожиданностям и загадкам происходившего тотчас, на глазах, становления кинематографа — совершенно новой области художественной культуры,— то, что таким путем двигалась мысль не просто исследователя и очевидца, но участника и делателя, не есть ли одно из объяснений той особой притягательной силы, которая была и осталась присуща эйзенштейновской теории...

Объясняя индивидуальность своего художественного метода, Эйзенштейн писал о том, что у него «...частный случай наблюдения мгновенно мчится к обобщению, к желанию установить общие закономерности, для которых данный частный случай — одно из возможных проявлений...» (1, 93).

Обосновывая свой теоретический и педагогический метод, Эйзенштейн ссылался на слова Ленина, характеризующие один из элементов диалектики: «...от сосуществования к каузальности и от одной формы связи и взаимозависимости к другой, более глубокой, более общей...»*.

Придя на рубеже тридцатых годов к изучению философской диалектики, Эйзенштейн нашел в ней гносеологический «ключ» своих поисков и устремлений. «Результат отрицания отрицания это третье, не есть... «покоящееся третье, а именно это единство» (противоположностей), «которое есть опосредствующее

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 203.

себя с самим собою движение и деятельность»...» — «Всеобщее составляет основу; поэтому поступательное движение не должно быть принимаемо за некоторое течение от некоторого другого к некоторому другому»*.

Идея единства обладала для Эйзенштейна ключевым и всеохватывающим смыслом. Она одухотворяла и отчеканивала то, к чему обращался этот человек в своих мыслях и в своем воображении: сменялся ли художественный образ теоретическим определением, фильм — книгой, монтажный стол — профессорской кафедрой, ответ на вопросы актера — размышлением о жизни и смерти искусства. Всегда и на каждом шагу «...сознание устанавливает соотношения между отдельными элементами действительности одновременно с ощущением ее как единого великого целого» (3, 327).

Эйзенштейн не стал бы тем, чем он стал, если бы эта особенная черта его творческой личности не оказалась общезначимой. Он унаследовал и индивидуализировал идею единства в том коренном ее понимании, которое сложилось в классической диалектике Гегеля — Маркса. И далее: утверждая эту идею как свое индивидуальное познание и стремление, Эйзенштейн одновременно выражал ее как идею времени, как веление и беспокойство, пронизавшее собою весь общественный и культурный прогресс XX века.

Мысль и творчество Эйзенштейна стали одним из самых закономерных выражений эпохи, в которой он жил и которая складывалась на его глазах:

эпохи революций, провозгласивших своей целью — осуществить такое сообщество людей, в котором единство социальной жизни станет предметом сознательного созидания, единое содержание жизни человечества будет открыто для каждого, и «свободное развитие каждого» — по слову «Коммунистического манифеста» — явится «условием свободного развития всех»;

эпохи научных исканий и открытий, как никогда взаимозависимых в познании закономерностей единого мира, а вместе с тем начавших как никогда болезненно претерпевать результаты разграниченности знания и нуждаться в единстве собственно научных, общекультурных и социально-нравственных определений;

эпохи, когда для искусств, осознавших свое особое место и свою внутреннюю самостоятельность, важнейшей проблемой стала невозможность быть «самим по себе» и необходимость воссоединяться — в своем строе, своем содержании и своих функциях — со всею совокупностью социальной и духовной деятельности людей.

Открывая в сложности мира новые и новые признаки и очертания всеобщности, человеческий гений вновь и вновь сталкивается с вопросом: как сделать единство мира, простершееся далеко за пределы единичного человеческого существования, достоянием отдельного человека? Как утвердить единство мира для человека, в человеке, сообразно и соразмерно человеку? Как найти для человека человеческое место в этом мировом единстве?

Эйзенштейн жил этим вопросом: как человек и как художник.

2

Из времен своей юности он вынес два впечатления, ставшие для него осознанным символом впечатлений более ранних и сильнейших. Оба они уже никогда не оставляли его в его творчестве. Это образ самого радостного и образ самого страшного. Они возникли

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 211, 212. Эти приведенные и интерпретированные Лениным положения гегелевской диалектики помечены в принадлежавшем Эйзенштейну экземпляре книги: В. И. Ленин. Философские тетради, М., 1933, стр. 208, 209.

перед ним на тех путях, которые человек прокладывает в мир, связывая его и воссоединяя. Речь идет об обыкновенных дорогах. Но — частный случай мчится к обобщению.

Первое — наводка понтонного моста на Неве. О «великолепии» этого дела Эйзенштейн писал не раз, вспоминая одно и то же:

«Свежий воздух.

Песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей!..

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам...

И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов,

с понтона на понтон перекидываемых тяжелых балок

или легких перил, вырастающих канатами, легко и весело носиться подобием «перпетуум мобиле»

от отстающего берега к концу все удаляющегося моста!

Строго заданное время наводки распадается на секунды отдельных операций,

медленных и быстрых, сплетающихся и расплетающихся,

и в расчерченных линиях связанных с ними пробегов

как бы отпечаток в пространстве их ритмического бега во времени.

Эти отдельные операции сливаются в единое общее дело...

Черт возьми, как хорошо!» (3, 325—326).

Возвращаясь мыслью сюда, на воссоединяемые берега Невы, Эйзенштейн нашел здесь исток своего «увлечения контрапунктом», «...наиболее полно отражающим картину деятельности отдельного индивида внутри коллектива.

Когда единая общественная задача подхвачена всем сонмом отдельных единиц, слагающих это общество,

когда каждая единица внутри него знает свой самостоятельный личный путь внутри разрешения общей задачи,

когда эти пути скрещиваются и перекрещиваются, сочетаются и переплетаются,— а все вместе взятое неразрывно движется вперед к осуществлению раз намеченной цели».

«...когда... разъятая анализом Вселенная вновь воссоздается в единое целое, оживает связями и взаимодействиями отдельных частностей и являет восторженному восприятию полноту синтетически воспринимаемого мира» (3, 323—324, 327).

Образ «самого радостного» был развернут и претворен в композиционном методе эйзенштейновского искусства.

И самое страшное — о чем Эйзенштейн также писал не раз —

«...рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну.

Количество путей неисчислимо.

Количество товарных вагонов на них... еще более неисчислимо.

...Длина их вправо и влево скроется вдали и сольется с пылью отдаленных разъездов, ушедших во тьму.

Но самое страшное не это...

...но хвост эшелона, длинного, бесконечного, в десятки и десятки вагонов длиной,

хвост эшелона, который, пятясь назад, тупой мордой последнего вагона движется на вас.

Мелькает красный «тыльный» фонарик одиноким невидящим глазом.

Ничто его не остановит.

Ничто не может его удержать.

Далеко на другом конце — машинист.

И с его места он ничего не видит.

Противник. Жертва. Случайный встречный. Все могут оказаться на его пути.

И ничто не остановит медленного движения красного неморгающего глаза, торчащего из тупого рыла последнего вагона, носом своим въедающегося в сумерки...» (1, 467).

(Этот образ — убийственно противоположный «восторгу синтетического восприятия мира»,— образ того, как освоенная человеком реальность оборачивается чуждой и неподвластной, воздействуя слепо, стихийно, давяще,— мог бы стать эпиграфом к современным дискуссиям об отчуждении. О том самом неизжитом взаимном отчуждении индивида-атома и мира в его движущейся внеличной огромности, что, обнаруживаясь мысленно или прак-

тически, становится препятствием на пути осознания и осуществления единства человека с миром.)

Чудовища ночных эшелонов, направляемых из тьмы и во тьму, ведомых невидящим и невидимым машинистом, поразили воображение Эйзенштейна «словно как травма» (3, 568). «...По-моему, это они, их неумолимый, слепой, беспощадный ход, перекочевали ко мне в фильмы, то отдаваясь солдатскими сапогами на Одесской лестнице, то обращая свои тупые рыла в рыцарские шлемы в Ледовом побоище, то скользя в черных облачениях по плитам собора вслед свечке, дрожащей в руках спотыкающегося Владимира Старицкого» (1, 467).

Образ «самого страшного» был развернут и претворен в *сюжетах* эйзенштейновского искусства.

Исходное образное ощущение, обозначенное ночным чудовищем, оказалось осмыслено и воплощено в прямом отношении к основной идее, владевшей художником. Надвижение темной, отрицающей силы приобрело облики слепого, унифицированного множества. И в этом Эйзенштейн опять-таки выразил себя как художник своего времени.

Невозможно не вспомнить о возникших в социальной истории нашего века грандиозных извращениях идеи единства: начиная хотя бы с опыта муссолиниевской и гитлеровской государственности, с массовых гипнозов расизма и шовинизма. Возносясь на иллюзиях, рождаемых ограниченностью и частичностью отдельного человека, эксплуатируя и обобществляя его предрассудки, его невежество, его зависть, его высокомерие, подобные «тотальные соблазны» рано или поздно, и всегда чудовищно дорогой ценой, разоблачают свое противочеловечие. Единство оборачивается механизированной стадностью, уничтожающей личность и культуру. А потом в умах, смятенных или бесплодно отрезвленных опытом новейшей истории, вновь и вновь поселяется сомнение: а не оказалась ли даже сама философская категория единства чисто внешней идеологизацией реальности? Ведь никогда «идея единства» не компрометировалась так жестоко и так бесстыдно.

Эйзенштейну было над чем задуматься, и он задумывался — но он не отступил. Поверяя мир своей идеей, он столь же неизменно и непрестанно поверял идею реальным ходом вещей. Он не только искал, но и находил ее подтверждение в развитии судеб мира и своей страны: будь то в годы революционной ломки и перестройки — двадцатые, будь то во время войны: второй мировой, Великой Отечественной. И взрыв атомной бомбы над Хиросимой предстал для него не просто «спазмом» человеческой истории, но ослепительно ярким освещением неумолимой реальности того, что земной мир един: един перед лицом своего будущего, един на жизнь и на смерть.

«Идея будет блекнуть и заглушаться, атаковаться и извращаться, под нее будут подкапываться и ее будут облыгать»*,— Эйзенштейн предупреждал об этом, зная и помня, что данная идея может стать предметом и кровавого обезьянничанья, и автоматизированного попугайства. Когда он излагал свою философию комического, то предмет осмеяния вскрывался им в своей сути именно как извращение идеи и истины единства. Единство насильственное. Единство статическое. Единство формальное. Единство с пропуском промежуточных звеньев. Единство с изъятием динамики процесса и процесса вообще. И все это вместе взятое — как «нарушение сущности диалектики с формально-внешним сохранением ее специфических черт» (4, 515). «...«Нарушение диалектического материализма», игнорирование основных положений, основной закономерности всего сущего — что может быть более достойным фигуриро-

* Сергей Эйзенштейн. Мир и атомная бомба, «Искусство кино», 1965, № 12, стр. 2.

вать как признак смехотворного, нежели это?» (4, 516).

Для Эйзенштейна, который в совершенстве умел видеть и оценивать мир вот в таком философском измерении, задача, однако, состояла не в том, чтобы только измерять реальность категориями и нормами диалектической логики. Тем более, замечал он, «чтобы постичь высшее, что есть в области мудрости,— диалектику — мало одного верхнего слоя сознания»*. Диалектика виделась ему поистине вечнозеленым древом, в корне своем внеположным «серости» односторонних теоретических умозрений (1, 473—474). Задача была в том, чтобы всей полнотой сознания и деяния быть диалектиком. Это утверждалось Эйзенштейном как необходимое условие верности миру, в этом он видел своего рода «категорический императив» человека и художника перед лицом времени.

Силу этого утверждения Эйзенштейн обрел под разрешающим влиянием русской революции, призвавшей его к творчеству. Революция воздействовала на Эйзенштейна и размахом вскрытых ею противоречий и убежденностью в их решении. Всепроникающая «музыка» ее движения открывала даже перед самым простым очевидцем неведомые горизонты социальной жизни, а величественность ее лозунгов и ее проблем пробуждала живое ощущение всемирности и всеобщности происходившей ломки и начатого созидания. Постепенно революция предстала перед Эйзенштейном и как реальный ответ на те коренные вопросы, которыми давно задавалось русское искусство. Пафос идеала, возгоравшийся в постановке «проклятых вопросов», в решениях задачи «много ли человеку надо», в жажде «сопрягать», в жестоком диалоге отрицаний и утверждений, в чувстве истории и вере в прогресс, в крике о недосозданном мире, «ищущем творца», в раздумьях художников о судьбе своей страны в человечестве, себя в народе и своего искусства в действительности,— этот пафос теперь переосмысливался и получал новое направление на почве революционной действительности. Несколько позднее социалистическая революция в России была понята Эйзенштейном и как практический вывод из развития самых значительных философских систем, посвятивших себя постижению мировой всеобщности,— как действенное освоение и познание мира, наследующее всю культуру человечества.

Философская «алгебра» единства оказалась переводима на язык непосредственной социальной практики человека.

На основе всего этого Эйзенштейн осознал свое искусство как выражение диалектики мира, как реализуемое учение о единстве.

* Цит. по рукописи одного из фрагментов книги «Метод» (1944—1947).

3

Идея всеобщего единства — это, вероятно, идеальнейшая из идей. И развитие ее не может не быть драматичным. Рожденная реальностью и ею обусловленная, она обретает в сфере мысли самое совершенное свое выражение. Но когда — с высот науки или «с небес поэзии» — такая идея проецируется на земную реальность и ею поверяется, то неизбежно возникает противоречие. Начинается реальная или мысленная критика идеи, взятой в данном своем воплощении, в данной концепции.

Такая критика не могла миновать и Эйзенштейна с его искусством. Она так или иначе продолжается и по сию пору, всячески испытывая концепцию на прочность и состоятельность. И самым поучительным уроком из этого остается то, как эйзенштейновская идейная и художественная концепция выдерживает критику.

Нам говорят: посмотрите, к чему Эйзенштейн пришел, утверждая себя как поэт единства! «Иван Грозный» — вся эта музыка сфер,

больших и малых, вся эта гармония, пронизанная авторским всевластием, чуждая случайностей и вся насквозь организованная, — это же насилие над богатством и спонтанностью жизни, над ее органическим саморазвитием!

Этому противопоставляется эстетика бесконечного разнообразия явлений реальности как таковых, непосредственно и непреднамеренно воспринимаемых человеком.

Да, с этой точки зрения Эйзенштейну можно предпочесть любое другое искусство, в которое «жизнь как таковая» входит на иных правах. Можно обращаться и к Льву Толстому и к Шолохову, можно и к итальянцам от Росселлини до Феллини, можно — с еще вящей наглядностью — апеллировать к современному «искусству факта». И — уже вполне последовательно — указывать на саму жизнь, с ее проблемами и нуждами, да и с ее радостями тоже. Вот вам искусство — а вот вам жизнь!

Но, во-первых, искусство есть... искусство. К нему можно по-разному относиться, однако в любом случае безнадежна та «критика искусства жизнью», которая игнорирует значимость соотношения между искусством и жизнью. А для Эйзенштейна это соотношение было в высшей степени значимо. И во-вторых: в плане развития идеи, о которой идет речь, очень важно то, что выражением ее и воплощением ее стало для Эйзенштейна именно искусство.

Тем более что мир для этого художника не «сходился клином» на искусстве. И не раз он позволял себе нравственно сомневаться в правильности своего выбора, остановившегося когда-то на художественном творчестве. Выбор, однако, подтверждался вновь и вновь, Эйзенштейн остался художником до конца — и до конца извлекал из искусства некоторые возможности и силы, специфически присущие этому виду воплощенного сознания. И прежде всего: искусство было взято Эйзенштейном как кратчайший путь воссоединения идеального и реального.

Да, мир Эйзенштейна идеологичен. И относится это не только к заведомо условному строю «Ивана Грозного», но и к «Броненосцу «Потемкину», в котором ныне так принято ценить чистоту «фактографии», производящую впечатление самой жизни, взятой будто бы вне умозрений. Нужно отдать себе отчет в том, насколько «идеален» реализм этого фильма, как высока его теоретичность по отношению к взятой им жизни и какая степень чисто музыкальной условности построения дает глубину и силу этому неприкрашенному изложению факта, взятого из истории. О фильме «Октябрь» спорили на протяжении сорока лет. В нем видели разлад между великолепной хроникой фактов как таковых и надуманной идеографией. А потом его разглядели по-новому. (Это подтвердила вторичная мировая премьера фильма.) Разлад оказался мнимым, фильм предстал как произведение на редкость закономерное и органичное. Выяснилось, что художественное воздействие «Октября» порождается неподдельным единством описания фактов и авторского теоретизирования на исторические и идеологические темы. И документальная сила этого фильма была бы немыслима без «музыкального напора» идеи.

Власть идеи в искусстве Эйзенштейна очевидна. Этим часто аргументируют внутреннюю недостаточность этого искусства и его обходимость в общем развитии современной художественной культуры (поскольку проблема прямой связи с жизнью становится все более актуальной и «права объекта» все более требуют признания). На деле же искусство Эйзенштейна оказывается вне себя необходимым и внутри себя достаточным — если понять его конкретно.

Не присваивая себе всей проблематики современного искусства, созданное Эйзенштейном все более доказывает свою живость

и жизненность, поистине заново рождаясь для зрителей и читателей. Объяснимо ли это только как обычная судьба великого художественного творения или в этом обнаруживается и более прямая, более обязательная связь с насущными нуждами современности? Все ли дело в неповторимости Эйзенштейна или дело также и в том, что нашему времени начинает недоставать Эйзенштейна в некоем продолжении? Будем надеяться, что на этот вопрос в полной мере ответит скорое время. А пока возвратимся в эйзенштейновский мир и попытаемся рассмотреть его внутреннее развертывание.

Да, этот мир идеологичен. И высшее достоинство Эйзенштейна как художника-идеолога, художника-теоретика выявляется именно в том, с какою последовательностью он наводил порядок идеи в своем художественном мире. В том, с какой твердостью и уверенностью он каждый раз воссоздавал и решал противоречие идеи с объектом, идеала с реальностью. В том, с какой неизменностью он стремился приводить свою идею — идею единства — к ее истинному содержанию и смыслу.

В нашем обиходе есть, например, одно выражение, нередко употребляемое или мыслимое как знак единства: в с е к а к о д и н. Оно представляется достаточно близким к делу, когда заходит речь о стилистике «массовой драматургии» Эйзенштейна, о наиболее впечатляющих моментах в сюжетном движении его картин, особенно ранних. Вспомним этот сплоченный ход людских сообществ. Вспомним хотя бы кадр из «Потемкина»: поток граждан Одессы идет по молу, своей монолитной слиянностью и своим движением превращая эту каменную дамбу в подобие протянутой, крепко держащейся руки. Все как один: это становится особенно явственным на общем плане, с птичьего полета. Все как один: в этом есть своя правда. Но это правда ограничения, правда контура, правда внешней формы по преимуществу. В движении формы как целого это лишь некоторый, посылочный или результативный, момент предельного схождения и совпадения различий. Такой момент может многое означать — в зависимости от содержания, полагаемого ему сюжетом и автором. Он может быть возвышенным и прекрасным, означая: все как одно целое. Эйзенштейн, как никто, понимал смысловую и выразительную ценность таких моментов *.

Но что будет, если принципом «все как один» станет определяться не только внешний направленный контур, а и внутренняя, содержательная форма массового движения и состояния; что если «все как один» окажется законом внутренних связей человеческого множества? Тогда мы увидим: либо действующий консолидированный механизм во плоти и крови, либо стадную толпу, страдательную людскую взвесь, катящуюся по любой наклонной плоскости. И такую возможность Эйзенштейн видел и показывал с неизменной четкостью. Предельное выражение принципа «все как один» в его непосредственно-содержательном варианте — человеческое множество, лишенное человеческих лиц. Лишенное их: черными ли монашескими балахонами опричников, шествующих по собору, металлическими ли шлемами-масками тевтонского рыцарства, выстроенного в «свинью», или просто границами и направлением взгляда камеры, как это было с шеренгой карателей на лестнице в Одессе. Да и в расстреливаемой ими толпе человеческие лица появляются постольку, поскольку их носители не вмещаются (пусть даже малой долей своего существа) в паническое «все как один», мчащее вниз по ступеням.

Мы видим, насколько двусмысленно выражение «все как один», в своей кажущейся ясности могущее подразумевать и боевую

---

* Достаточно напомнить, как он разбирал пушкинское «Народ безмолвствует» (см. т. 4, стр. 682—684).

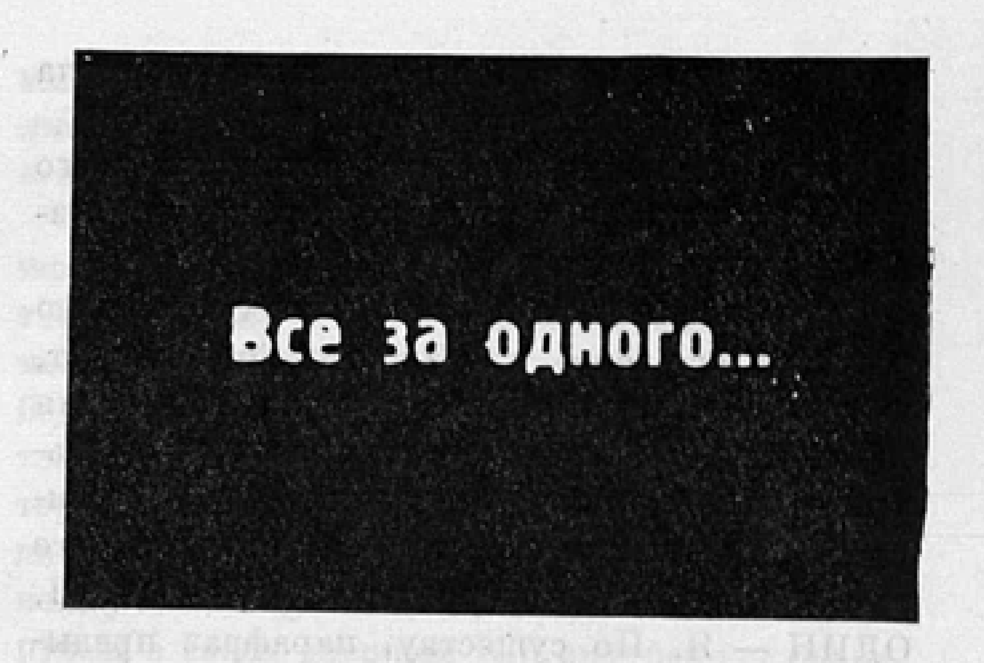
или демонстративную форму массового действия, и машинное или стадное содержание такого действия. Это не есть формула единства, это в лучшем случае лишь вторичный его показатель. Это только уподобление «одного и одного», «одного и всех» — в то время как истина единства постигается в соотнесении.

Именно соотнесение стало принципом эйзенштейновского искусства: ведущим, сквозным и не знающим исключений.

Вернемся к исходному диалектическому пониманию единства как взаимосвязи и взаимодействия различий внутри той или иной системы, составляющей общее и целое. Конкретность взаимных отношений, а не отвлеченность взаимного подобия; всеобщее не как извлеченный «корень» или высчитанный «знаменатель», но как воплощение и осуществление богатств особенного и отдельного. Эти положения, воспринимаемые слишком часто как пропись, выражают необходимейшую реальность, которая дает человеку уроки диалектики не по Гегелю, а по самой себе. Подтверждением и дополнением философской мысли, ее социальным «заземлением» не могут ли служить выстраданные крылатые слова, безвестный автор которых был, наверное, далек от абстракций науки, как были далеки от них и те люди, в чьих устах это речение стало крылатым: все за одного — один за всех!

Что означают эти слова, как не диалектику единства, лишь переведенную вне специального языка на общий, примененную к людям и взятую в одном моменте своего развития — должном и идеальном по представлениям человека, стремящегося положительно осмыслить свое соотношение с другими людьми?

Эти слова, бывшие одним из народных лозунгов русской революции, были расставлены в титрах «Броненосца «Потемкина» и обозначили главную тему этого фильма. Они могут







быть взяты и как простейшая формула «единства по Эйзенштейну»*.

Это соотношение «одного» и «всех» стало в его фильмах мерой для оценки всех других возможных соотношений.

Сохранились наброски к исследованию «Автор и его тема», где Эйзенштейн замечает, что эта «потемкинская» формула верна для подхода к проблематике остальных его фильмов — она только по-разному перефразируется разными сюжетами. Замечено это в связи с «Иваном Грозным»: «Я — ОДИН, ОДИН — Я. По существу, парафраз предыдущего. Ибо «я один» — это один за все государство. И «один я» — все на одного!»**. К этому можно добавить: трагедия Ивана вытекает из того, что он «один вместо всех», а вина, обстоятельствами навязанная Владимиру Старицкому, в том, что он «один вне всех». В сценарии «Золото Зуттера» и замысле фильма «Черное величество» главные герои приходят к своему краху, нарушая истину единства способом «один против всех». Интересно вспомнить также замысел картины о деле Дрейфуса — там формула приобретала парадоксальный оттенок: «один вне всех, но все вокруг одного». (Эйзенштейн имел в виду противоречие между размахом общественной борьбы вокруг судьбы Дрейфуса и полнейшим внутренним ничтожеством самого этого человека, ставшего чисто символическим героем времени; см. 1, 351—353.) И над всем этим, как исходная нравственная и эстетическая норма,— принцип, высказанный «Броненосцем «Потемкиным».

Это же, соответственно, есть и закон эйзенштейновской художественности. Ибо читается он не только как критерий должного в сюжетах фильмов. Он звучит в строе их формы. Он ясен в тех определениях композиционных законов произведения, что найдены Эйзенштейном на позднейших этапах его работы: в многоголосии целого есть место для самостоятельности каждого голоса, и сила целого измеряется не унисоном, но силою каждого отдельного в своем индивидуальном выражении себя. Это не есть разноголосая сумма воплей—поскольку речь идет тем же самым о выражении целого через каждого. «Один за всех» и «все за одного» суть взаимные условия того единства, вопрос о котором Эйзенштейн ставил в своих сюжетах; того единства, которое он утверждал, строя гармоническую форму*.

---

* Социальный и гуманный смысл этой формулы лучше всего постигается в широте ее приложения.

Если, опять же, принцип «все как один» с его орудийным значением может быть оправдан в рамках определенной ситуации, то при его расширении на всеобщность этот принцип становится формулой антиидеала, недостижимого в силу своей абсурдности. И обратно: принцип «все за одного, один за всех», будучи прочтен как закон всеобщих отношений, становится надежной метафорой идеального состояния человека в человечестве.

** Рукописная заметка от 11 ноября 1945 г.

* Стоит перечесть эту страницу из последнего письма Эйзенштейна. Она имеет характер завещания:

«...создатель фильма должен уметь, извлекая из каждой области все заложенные в ней возможности, воздавать ей в общем ансамбле картины все ею заслуживаемое.

Я не случайно говорю об «ансамбле», ибо совершенно так же как актерский, например, ансамбль держится на том, что каждому участвующему в нем дана возможность максимального проявления себя, и эти максимальные проявления умело балансируются через «оркестровку» отдельных этих проявлений, совершенно так же и весь комплекс выразительных средств кинофильма должен добиваться предельной выразительности каждого при максимальной мудрости взаимного их учета.

И об оркестре я говорю здесь не случайно, ибо в этом смысле оркестр навсегда окажется прообразом того, как тут поступать. Ибо в оркестре мы имеем не непрестанный рев tutti, но умнейшим образом согласованное взаимное действие и взаимную смену средств музыкального выражения через отдельные «партии», не мешающие ведущим из них оставаться ведущими и каждому слагаемому в нужный

Если на уровне формы эйзенштейновский метод предстает как идеальное гармонизующее соотнесение, то на уровне сюжетного содержания он осуществляется как непрестанная проверка, установление и измерение реальных соотношений изображаемой действительности. Элементы мира — будь то предметы, вещи, люди или даже человеческие множества — выведены из замкнутого в себе существования, они постоянно размыкаются в новых и новых соотношениях: такова их жизнь в эйзенштейновском мире. Богатство этого мира не есть богатство предметных элементов, но прежде всего богатство соотношений. Любой элемент действительности для Эйзенштейна теряет смысл вне соотношений, непрерывно движущихся и изменяющихся. Они дают значимость. Они и составляют предмет мысли Эйзенштейна, предмет его искусства.

Теоретически можно выделить типы художественности, основанные на том, что объектом освоения и претворения становятся элементы реальности. Иначе говоря, художник берет такие элементы (будь то материальные тела для живописи или человеческие характеры для прозы) и ставит их в некие соотношения, в которых эти элементы были бы наилучше ощутимы, наблюдаемы, анализируемы в своем внешнем или внутреннем существовании: как таковые. Творчество Эйзенштейна обозначило собою иной тип искусства. Взяв своим предметом соотношения реальности, автор, в зависимости от конкретной задачи, избирает те или другие элементы: такие, чтобы через них эффективнее всего фиксировались бы и осознавались бы закономерные соотношения естественно-исторического мира, его динамический порядок.

У Эйзенштейна это означает не что иное, как диалектический принцип осознания мира, претворенный в художественном методе и, далее, в композиционном строе вещи.

4

Уже достаточно известна мысль Эйзенштейна о внутренней форме произведения, записанная в 1941 году:

«В искусстве прежде всего «отражается» диалектический ход природы.

Точнее, чем более [жизненно] искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздать в себе это основное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей.

И если он и там (в природе) лежит в глубине и основе — не всегда видимо сквозь покровы!..— то и в искусстве место его в основном — в «незримом», в «не-

прочитываемом»: в строе, в методе и в принципе»*.

Из этой закономерности, которую Эйзенштейн полагал для своего искусства ведущей, вытекал и дальнейший вывод, вполне обоснованный практикой кинематографа:

«...областью метафорического и образного письма является сфера монтажных сопоставлений, а не сами изобразительные монтажные куски»**.

Так — на новом этапе — была обоснована и подтверждена та характеристика монтажа, на которой Эйзенштейн настаивал еще раньше, в конце двадцатых годов:

«Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль» (2, 290).

Вместе взятые, эти мысли помогают определить одно важное качество эйзенштейновского искусства: то, что можно назвать реализмом в воплощении идеального. Художник строго верен объективному различию между реальным и идеальным, между видимым и мыслимым. Он расчленяет и соотносит: сферу видимого явления и сферу закономерной сути; сферу изображения реальности и сферу выражения идеального; сферу материала и сферу авторской мысли. Соответственно этому он различает и соотносит два «уровня» формы своего искусства: изображение и сферу сопоставления изображений ***.

Мы видим, что авторская идея — при всей своей обязательности — не отменяет и не подменяет прав объекта, прав материала. Она не перемешивается с материалом и поэтому не рождает того одиозного «изображения идеальных предметов», которое противопоказано кинематографу и от которого он столь склонен ограждать себя строгими рамками изображения реальных явлений и предметов. При всей полноте осуществления своих прав, при всем расширении своей сферы идея не превышает этих прав и не выходит за границы этой сферы. Она сохраняет свою соотносительность.

Различие между идеальным и реальным решается внутри эйзенштейновских фильмов как соотношение соотношений в определенном динамическом развертывании. Это можно пояснить на тех случаях, когда автор прямо касается должного, подлежащего достиганию того, что воздействует — по словам Брехта — «соблазном возможного». Но как воплощается это идеальное начало?

Идеальное начало не сосредоточивается ни в застывающей монументальной предметности, ни в идиллической картине яко-

---

* Цит. по сборнику «Вопросы кинодраматургии», вып. 4, М., «Искусство», 1962, стр. 377.

** С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 193.

*** Здесь может—и не без оснований— возникнуть одно возражение. Не получается ли, что Эйзенштейн, говоря о «сфере метафоры и образа», отказывает в образности внутрикадровому изображению, оставляя право выражать образность только за монтажом? Но, во-первых, монтаж нужно понимать в широком смысле, включая и сферу внутрикадровых сопоставлений. А во-вторых, этому вовсе не противоречит то, что Эйзенштейн не только в «Иване Грозном», но и в «Октябре» и в «Потемкине» включал в свое построение образность иного рода: образность, которую предоставляют сама реальность, сам объект, сам материал. Сюда относятся не только архитектурная выразительность Петрограда или символика статуй в «Октябре», но и типажная выразительность лиц: это тоже определенная ступень образности. Но эта образность может быть названа образностью явления. Права непосредственного выражения идеи остаются у Эйзенштейна за сопоставлениями. Чтобы наглядно увидеть и полностью оценить этот принцип, нужно рассмотреть взаимодействие всех сфер образности в его фильмах, включая сюжетную и актерскую, живописную и музыкальную. Каждая из них, сколь бы выразительна она ни была внутри себя, обретает свой идейный смысл лишь в конкретном сопоставлении со всеми остальными сферами и «слоями» образности.

бы всерьез достигнутого благополучия, ни в оболочке той или иной персоны. Оно обнаруживается иначе: в динамике сюжетных соотношений и композиционных созвучий, и прежде всего — в самом отношении композиции к сюжету.

В повествовании «Броненосца «Потемкина» рассмотрена проблема революции как войны. Эйзенштейн сопоставляет два пути социального самоопределения, наиболее зримые во внутренних движениях и внешних контурах двух человеческих сообществ: одно на броненосце, другое на лестнице. Условно говоря, Корабль борется и призывает к борьбе, а Лестница сочувствует и взывает к сочувствию. Практическое решение вопроса намечается в сюжете недвусмысленно: или — или. Стать молотом или быть наковальней — перед третьим лицом, перед лицом Режима, позиция мирного сочувствия трагически безнадежна — остается истинной лишь позиция борьбы. «Революция есть война...». Но решение «взвиться молотом» не абсолютно, оно относительно и соотносительно. Ибо — почему революция есть «...единственная законная, правомерная, справедливая, действительно великая война из всех войн, какие знает история»? Вопрос о великой законности, об идеальном содержании данной практики, точно предполагаемый ленинскими словами, поставленными в эпиграф,— этот вопрос определил собою иное, новое измерение содержания и формы фильма. Речь уже идет об упразднении самой дилеммы: «молот или наковальня», «насилие или жертва», об отмене неравноправия, такой дилеммой полагаемого,— об идеале. Логика этого идеала возникает в сюжетных отношениях — уже в том, как Корабль и Лестница (и вообще мирные люди берега) не могут обойтись друг без друга в достигании желаемого. И далее, на переходе от сюжета к композиции, становится ясным, как эта логика идеала воплощается во всем строе фильма. В том, как закономерны переходы между кораблем и берегом. В том, как равноправны в композиционной расстановке команда корабля и мирные жители. В том, наконец, что центром «Броненосца», вершинным и глубинным средоточием его проблем стала именно сцена на лестнице — с ее радостью и с ее ужасом. И когда одна из сопоставляемых человеческих систем достигает высшей проявленности своего самоопределения, то в этот самый момент она же обнаруживает свою открытость, свою причастность к другой сопоставляемой системе. Зов сочувствия и призыв к борьбе совмещаются. Это миг идеального состояния, практически мимолетный, неостановимый, лишь после могущий быть осознанным как «звездное мгновение» и именно так — проносящимся сквозь человека — показанный. Но он необходим и незабываем. Женщина-мать, стоя на лестнице, указывает своему мальчику вдаль — на красный флаг. Это сочувствие, объемлющее борьбу. Вакулинчук рвет мертвую тишину своим криком: «Братья, в кого стреляешь!» Это борьба, включившая в себя сочувствие. Торжество идеала не воплощено, не символизировано ни в телесном облике изображенных тут людей, ни, тем менее, в дальнейшей сюжетной судьбе каждого из них. Оно, строго говоря, не видимо, а лишь воспринимаемо в соотнесении. Но, завершая свой фильм, Эйзенштейн не только улавливает — он музыкально длит момент идеального состояния своего предмета: во взаимном братском приветствии «Потемкина» и кораблей, отказавшихся в него стрелять. Он продлевает этот момент прохождения сквозь идеал — затем, чтобы привести его к финальному соотнесению с реальностью: когда последний кадр погаснет и слово «Конец» обозначит границу между искусством и жизнью.

И еще один поразительный случай — еще более наглядный,— когда Эйзенштейн останавливает мгновение и длит его в идеальном свете. Метод здесь подтверждается и стано-

вится тем яснее, что содержание здесь совсем иное, а композиция не только вырастает из сюжета, как в «Потемкине», но и противопоставляется сюжету. Если в «Потемкине» художник высвечивал в сюжетной хронике перспективу человеческой победы — то в «Иване Грозном» он высветил в мрачности происходящего высокий трагический смысл.

Мы имеем в виду кульминацию второй серии. Здесь мысль и форма становятся обобщенными до предела, будучи как никогда приведены к звучащей и зримой музыке: для подобных моментов музыка оказывается самым реалистическим искусством. В течение нескольких минут сюжет растворяется в композиции. После того как роль слабоумного Владимира Старицкого раскрыта царем, Владимиру предстоит прийти на место своей смерти. Только что виденный нами на пиру и рядом с Грозным выглядевший то Иванушкой, то просто дурачком, он останавливается у выхода из палаты. Эйзенштейн вдруг пускает в ход выразительные средства небывалой чувственной силы. С Владимира сползает цвет, сходит золото с надетых барм и живые краски — с лица. На сапфирово-голубом фоне он цепенеет в нахлынувшей на него холодной синеве. Затем в помраченные цвета врезается черно-белый кадр: между колонн собора мелькает фигура убийцы — так, как будто Владимир и мы стали зрителями некоего хроникального фильма! Краски пира — этого карнавала в царской режиссуре — перебиваются обнаженной суровостью жизни и смерти в эйзенштейновской постановке*. Цвет гаснет, остается лишь отсвет голубизны на черно-белом. В снежной ночи Владимир идет к собору; его сопровождают опричники в монашеских облачениях. И тут вступает новая музыкальная тема, сродни классическим «фатумам» симфоний, в медленном ритме поступи ведомая оркестром и басовым хором с закрытыми ртами. Если вспомнить о сюжете, то что же это: отходная или реквием Владимиру Старицкому? Этой незадачливой боярской креатуре, только что вызывавшей смешок в зале? Но ирония уже перешла в новое качество — так же как цвет, как музыка, как все остальное. И Владимир хотя и не подменен как персонаж, но взят в новом ракурсе, «перемонтирован»: бытовые черты слабоумного исчезли, осталось лишь поведение «не от мира сего», а житейская безвольная покорность приняла облик достоинства перед неизбежностью. Вот он в соборе, среди колонн, украшенных персонификациями надличных идей,— и у него лицо врубелевского отрока с широко раскрытыми глазами, которым как будто открылось нечто еще неведомое... Прорезав сумрак, на каменные плиты пола лег прямой и широкий луч света — по нему, как по дороге, как по «мировой линии», движется Владимир, а на обочины этого луча вползает черной массой, влачась и раздваиваясь, процессия опричников. Человек, по смыслу сюжета ведомый и влачимый, по смыслу композиции выступает ведущим. Он продолжает свое движение на фоне гигантских теней, проплывающих по фреске Страшного Суда,— в нарастании музыки, которая задает этому зрелищу длительность и смысл. Траур басов переходит в женское ламенто, а в оркестр вступает колокольная и трубная медь. Это музыка «Клятвы опричников», но лишенная слов и переведенная в иное звучание: здесь она становится ничейной, не принадлежа ни опричникам, ни Ивану, ни Владимиру, но скорее переняв свою роль от античного хора. Музыка скорбит, судит и удо-

* Тут можно сказать: как Иван Васильевич дал посидеть Владимиру на царском кресле, так и Эйзенштейн дал Ивану Васильевичу побыть на пиру в роли режиссера. Но в тот самый момент, когда Владимир сошел с кресла под царский возглас «Шутовству конец!..» и т. д.,— царь тоже совлечен с режиссерского места, и это место откровенно и безраздельно занимает автор, говорящий непосредственно от себя.

ставивает... Сейчас, вот-вот, человек будет убит, он упадет, как бессловесное животное на заклании, но пока еще он движется среди ползущих черных теней, Владимир Старицкий, человек, непричастный к истории, представший поэтому как полукомический персонаж и по этой же причине преображенный в трагическую фигуру — хотя бы только на эти несколько минут, пока убийца не сделал свое дело, после чего в идеальности композиции вновь станут вырисовываться реальные черты и мотивировки фабулы. Но автор сказал свое слово. Речь шла о праве отдельного человека на трагедию: иначе говоря, на высшее осмысление границ, полагаемых его существованию. Речь шла о том, чтобы человек прозрел и чтобы перестала быть слепой история. Казалось бы, какое дело истории до данного идиота? А дело в том, что — в идеале — история, поскольку она становится человеческой историей, должна до каждого иметь дело. Нельзя этого хотеть? Да нет — можно! И там, где история обнаруживает свою слепоту, там должен вступить художник: со всеми доступными ему средствами давать зрение человеку...

Эйзенштейновская правда была в том, что художник не стал и не мог превращать своего Владимира — как сюжетного персонажа — в героя трагедии, в ее суверенного носителя. (Этот человек и по традиционным понятиям слишком ничтожен для таких функций, а по понятиям нашего века он слишком «отчужден», чтобы сосредоточить в себе трагедию.)

Но эйзенштейновская правда была и в том, что художник вот так, композиционно обобщив данную человеческую малость, включил ее в ритмы трагедии, сделал ее объектом авторского трагедийного осмысления: связал ее с историей через идеальное опосредование.

Так определяется место, отводимое человеку-персонажу, и его соотношение с идеей автора, утверждаемой как идеал. Человек может предстать в прямом свете идеала и в согласии с идеалом — но он не становится телесным воплощением идеала, его овеществлением. Идеал — не в персонаже том или другом; выражение идеала — в том, как человек взят автором и в какие отношения поставлен сюжетом.

Это важно: и не только как предрешение выхода из пресловутой дискуссии об «идеальном герое». Здесь внутренняя логика эйзенштейновского мира противостоит и тем нападкам на идею всеобщего единства, что были изречены некоторыми приверженцами экзистенциализма. Говорилось так: идея единства сомнительна, поскольку она, будучи доступна немногим, может превращаться (в немногих или единственных руках) в привилегию, а затем в оправдание и средство насильственного объединения всех прочих, порабощения их некоторой «моделью» единства. С позволения сказать, это философия... применительно к идеологическому жульничеству. Да, конечно, «идея будет... атаковаться и извращаться, под нее будут подкапываться и ее будут облыгать». Что касается Эйзенштейна, то он рассматривал идею единства не как предмет для присвоения и насильственной реализации, но как процесс творческого постижения и освоения и с т и н ы единства. Идея может быть достоянием, но не может быть собственностью. Поэтому Эйзенштейн, постоянно сохраняя нетождественное соотношение идеи с реальностью, столь же неизменно сохраняет ее принципиальную неотождествимость с любым человеческим персонажем.

Будь то даже сам Иван Грозный, которому Эйзенштейн, казалось бы, дал так много «сверхчеловеческих» черт. Перед нами — историей избранная личность, которая затем отождествляет себя с историческим законом и — огороженная своими пределами — творит историю, творит единство как бы изнутри себя. Эйзенштейн отнюдь не склонен был закрывать глаза на величественность такого образа действий. Однако он не менее явственно

увидел и раскрыл заложенную в этом неистинность. В процессе самоотождествления Ивана с историческим законом и с идеей единства истина подменяется ложью: теза «я творю закон» неизбежно превращается в тезу «мое есть закон». Сюжет «Ивана Грозного» — это в известном смысле трагедия персонификации, трагедия отождествления. Путь к истине лежит не через отождествление, он лежит через соотнесение и соизмерение.

5

«Я считаюсь одним из наиболее «бесчеловечных» художников. Изображение человека никогда не было ни центральной проблемой моих произведений, ни основной. По складу своему я был всегда больше певцом д в и ж е н и я, массового, социального, драматического, и мое творческое внимание было всегда острее сосредоточено на д в и ж е н и и, чем на том, ч т о движется» (2, 329).

Эти слова Эйзенштейна как бы прямо аргументируют тот вывод, который повторяется устно и письменно спустя тридцать лет: чем ни примечательно его великое искусство, но только не человеческими образами.

Но эти же самые слова Эйзенштейна дают нам ключ к тому, чтобы раскрыть его бесчеловечие совсем по-другому. «Изображение человека...» Это не значит: человеческий образ. Разница двух слов таит за собою одно из главных качеств эйзенштейновского искусства. Может быть — самое главное.

Понимая разницу между понятиями «образ» и «изображение», мы слишком привыкли отождествлять человеческий образ в искусстве с изображением персонажа. Мы не задумываемся здесь о соотношении. А именно это соотношение приобрело в искусстве Эйзенштейна такой смысл, в котором выразилась гуманистическая проблематика нашего века.

Если говорить о словах, то надо было бы последовать эйзенштейновскому совету: изучать словари. Например, «... стоило только заглянуть в словарь... где оказывается, что форма по-русски — о б р а з. О б р а з же на скрещивании понятий «обреза» и «обнаружения»...» (2, 38). В латинской классике мы нашли бы различение между «imago» и «persona». Первое означает: образ как отражение чего-либо; призрак или мечту; образное выражение, параболу; мысленное представление о чем-либо. Второе же раньше всего означало маску актера, затем его роль, а затем роль человека в его отношениях с другими. Можно было бы вспомнить и о древнерусском различении «образа» и «парсуны», но еще более важно множество оттенков слова «образ» у Даля, где выделяются два существеннейших значения: образ как оформленная возникнутость и образ как закон осуществления.

Так или иначе, разница между «персонажем» и «человеческим образом» тяготеет к тому, чтобы выражать разницу между человеком в непосредственности его явления и человеком в его сущности и осуществлении. Это тяготение могло бы выглядеть умозрительной натяжкой, но дело в том, что Эйзенштейн его реализовал в своем искусстве, в своем монтаже.

Эйзенштейновский монтаж стал сферой и средством создания образа — и прежде всего человеческого образа.

Как уже сказано, сопоставляемые элементы реальности — это лишь изображения, лишь явления этих элементов в их подобии себе. Но отбор этих элементов, ограничение характеристик каждого из них и (самое главное) их соединение и соотнесение дают образ. Это легче всего уяснить на известном примере из «Ивана Грозного»: на монтаже строго выделенных поворотов царя у гроба (см. 3, 339—341). Здесь «человеческий образ» даже и не выглядит проблемой. Проблема возникает на примере, который Эйзенштейн поставил рядом: это сцена массового траура в «Потемкине» (см. т а м ж е). Здесь не один персонаж —

но множество. В связи с этим такое же множество раз употреблялось слово «образ». Была долгая дискуссия о «Потемкине», в ходе которой говорилось об «индивидуальном образе» и «образе массы», и одни критики заявляли о бедности человеческого образа (понимая человека как персонаж), а другие — о богатстве образа массы (понимая массу тоже как персонаж) *. Но гораздо раньше — в то самое время, когда Эйзенштейн писал о своем «бесчеловечии»,— один критик дал точное исходное определение сути дела:

«...«Броненосец «Потемкин» не только не отрицает, он монументализирует значение образа, охраняет его от слияния с актером и ролью и от потери в них» **. Образ выведен из границ персонажа, он развивается за его пределы! И суть не в том, что он вновь замыкается границами некоторого множества (как коллективного персонажа),— он размыкает и эти границы: в дальнейших человеческих соотнесениях, в широту и в глубину фильма. Не персонификация, но движение соотношений; не замыкание, но непрерывное прорастание— вот принцип образа. Его конечными границами могут стать только границы произведения в целом. В таком образе становятся относительными и преходимыми ступени от человека к человеку, к природной среде, к общности массы, за которой всеобщность народа,— и далее, и далее. Попутно возникнет вопрос: что же, и одесская учительница составляет «единый образ» с карателем, секущим ее по лицу? Да, они входят в единый образ с не меньшим основанием, хотя и на другом уровне, чем Отелло-любящий и Отелло-убийца. Чехов хотел, чтобы человек «выдавливал из себя по капле раба»,— так вот, когда матрос «Потемкина» швыряет за борт врача, то смысл этого тот же самый — «из себя!» — только человек берется в другом конечном счете, в эйзенштейновском.

«Человеческий образ» осмысливается как воплощенный закон движения и развертывания человека на его пути к Человеку.

Соотношение персонажа и образа в искусстве Эйзенштейна не просто отвечает общему соотношению «явления» и «сути». Эйзенштейн оказывается наследником конкретной, протяженной в веках проблематики, социальной и духовной. Здесь нет места обращаться к ее наиболее старым и мистифицированным предформам (вроде средневекового спора об «образе и подобии»). Реальная «земная» определимость проблемы стала возможна и необходима на почве буржуазной действительности. Известны слова Лессинга о том, насколько возвышенно заниматься «человеком вообще» и сколь неблагодарная работа — разбираться в отдельном, частном человеке. Так угадывалось то, что молодой Маркс определял как противоречие между индивидом и родом, между существованием человека и его сущностью. То, что далее было раскрыто при анализе капиталистического отчуждения, которое обрекает человека на усеченность частного существования, закрывая перед ним пути к полноте развертывания его сущности, к бытию в едином мире.

Революционное искусство XX века начало эстетически осмысливать тот путь к разрешению проблемы, который стал в этом веке не только знаемым, но и видимым. Новое воссоединение человека возникло в поэзии Маяковского, где совмещаются разные измерения человеческой жизни, где космос сопряжен с бытом. Та же суть — в диалектических превращениях персонажей брехтовского театра. Форма человековедения, которую при помощи

---

* Обзор и разбор этой дискуссии (в которой принял участие и автор данной статьи) см. в книге: Р. Юренев. «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, М., «Наука», 1965, стр. 118—121.

** М. Шнейдер. «Броненосец «Потемкин». «Искусство кино», 1937, № 9, стр. 26. (Жаль, что эта мысль не была тогда же развита высказавшим ее талантливейшим критиком.)

кинематографа создал Эйзенштейн, по-своему совершенно отвечала задаче осознать и воплотить содержание и тенденцию проблемы.

В структуре эйзенштейновских фильмов неизменно соотносятся «сейчас» и «навсегда», «существование» и «бытие», «человек» и «Человек». Это две основные плоскости отсчета в эйзенштейновском мире: человеческое существование, предстающее как каждодневная и ежеминутная жизнь единичных индивидов, и естественно-историческое бытие Человека в его сущности. На каких же условиях достигается единство отсчета?

Достаточно вспомнить, о ч е м все фильмы Эйзенштейна. Основой своих фабул, объектом изображения и рассказа художник берет социально-классовую практику различных эпох истории. Это еще один необходимый уровень рассмотрения человека и его судеб. И все фильмы Эйзенштейна говорят об одном и том же: выход человека в Человека, выход его с уровня существования на уровень бытия, переход его от «сейчас» к «навсегда» решается только через конкретную социальную и классовую практику, осуществляемую прогрессивно и проходимую насквозь, до конца. Когда же «наличное» существование изолирует себя от этого, отступает и замыкается в себе, когда оно предает или извращает это условие, тогда такое существование приговорено художником. (О том, каков этот приговор, знают все, кто видел фильм «Стачка» и помнит, как Эйзенштейн показал шпану.) Социальная и классовая практика выступает как путь и средство, как ступень и подножие к естественно-историческому бытию.

«Биологически мы смертны.

И бессмертны только в социальных деяниях наших, в том маленьком вкладе, который вносит наш личный пробег с эстафетой социального прогресса от ушедшего поколения к поколению наступающему» (1, 148).

Такова формула обретения и утверждения человеческой сущности по Эйзенштейну. Таково условие, при котором человек как индивид, человек как персонаж может стать свободным по отношению к неизбежным границам своего личного существования: ибо только таким образом он практически осознает и реализует свою сущность, осваивает ее.

В монтажном человеческом образе отдельный человек, персонаж, предстает сменяющимся обличьем единого, непрерывно живущего лика. Движение образа выражает принцип той самой эстафеты, в которой Эйзенштейн увидел решение вопроса о бессмертии. Человек либо уступает свое место, либо продлевает себя, переходя в некоторое новое качество. А ушедший — продолжен. Такова жизненная норма в эйзенштейновском мире.

Эстафетность жизни Эйзенштейн с особенной отчетливостью увидел в Мексике; обозревая эту страну, совместившую многовековье в одновременности, он пришел к полному осознанию и к предельно обостренному ощущению своих собственных принципов, до этого высказанных в «Потемкине». В мексиканском его фильме — в эстафете времен и людей, среди бесчисленных меняющихся и уходящих персонажей — должна была появиться особая человеческая фигура, персонаж и образ одновременно, длящий себя сквозь разные ситуации и жизненные роли. Солдадера — солдатка — неизменно верная спутница многих гибнущих бойцов, переходящая от одного к другому, от одной армии к другой: заботясь, леча, хороня, снова заботясь. Эйзенштейн увидел типичность этой фигуры и был поражен глубочайшим смыслом, таящимся в ней. Она предстала перед ним как невыдуманный образ самой страны, раздираемой распрями и все-таки единой. Живучесть солдадеры раскрывалась им как бессмертие матери-Мексики (см. 2, 362—363). Впоследствии Эйзенштейн снова и снова возвращался к этому образу, до последних своих лет мечтая воплотить такой сюжет, в котором его концепция человека смогла бы выразиться наиболее зримо.

Таковы замыслы его фильмов о Москве и о Ферганском канале, где, как он писал, биография вышла бы за пределы действующего лица. В едином человеческом и актерском облике должна была предстать преемственность людского рода, идущая сквозь века: монтажный образ биографии соотносился и совмещался с образом истории (см. 3, 573—578). История как бы вмещалась внутрь одного собирательного и единого человека: таков подлинный смысл эйзенштейновской концепции, которую мы обычно видим с другой стороны — персонаж внутри истории.

Мотив меняющегося обличья хорошо нам знаком в принципиально ином выражении: у Феллини. Этот художник едва ли не более всего любит заниматься своего рода демаскированием, последовательно снимая со своего персонажа множество «масок», нравственно и эстетически противоречащих одна другой, освобождая человека от наслоения навязанных или надуманных ролей — дабы на свой лад докопаться до сути, привести человека к нему самому. Отличие этого принципа от эйзенштейновского достаточно ясно: у Феллини человек и Человек, персонаж и образ человеческий тяготеют к отождествлению и слиянию — с эйзенштейновской точки зрения преждевременному и проблематичному. Образ, суть, «закон» человека у Феллини постигается не вне рамок его персональной внутренней жизни, но только внутри нее: в чаемой художником сердцевине. В современном кино трудно найти подобную по силе апологию личности как бесконечного внутрь себя микрокосма. Феллини выступает как посол традиционного гуманизма, как защитник и хранитель его незыблемости и чистоты. О Феллини нередко вспоминают в тех случаях, когда заходит речь об Эйзенштейне и о том, что вот личности у него не хватает, не хватает субъективной энергии в его мире, где человек столь властно меряется надличной идеей единства. Это различие следует додумать до конца.

И Эйзенштейн и Феллини взяли человека в самом критическом, самом проблемном его состоянии. Там, где он ощущает и осознает свою малость. Там, где ему трудно и где он начинает задумываться о роке (старое слово) или абсурде (новое слово), отдавая себе отчет в своем личном бессилии перед объективностью. Там, где и возникает проблема личности и где личность на свой страх и риск пытается решать свои проблемы в себе и для себя. Там, где личность, чувствуя и понимая страшную отрицающую силу обстоятельств, пытается противопоставить этому отрицанию свое утверждение себя, все более вопиющее. Позиция оборонительная — и слишком, слишком часто бесплодная. Эйзенштейн взял человека в этом критическом состоянии (которое он рано и сполна познал лично) и направил человека по новому для искусства пути. Отрицанию человека он противопоставил не возврат к традиционному самоутверждению — но переход к отрицанию отрицания. Не возвращение «к самому себе» — но «выход из себя». Это и есть п р о р ы в в эйзенштейновском смысле. Искусство Эйзенштейна вышло за пределы проблем и объектов традиционного гуманизма.

В понимании проблем и задач гуманистической культуры Эйзенштейн был диалектиком. Не отрицателем традиций гуманизма, но их действительным продолжателем выступал он, создавая свою концепцию мира и человека. Когда-то, еще в двадцатые годы, он сказал о себе: «Я не друг человечества: я враг его врагов». Истинный смысл этих слов раскрыт в других его словах, сказанных по поводу «Броненосца «Потемкина»:

«Нужно поднять голову и учиться чувствовать себя людьми, нужно быть человеком, стать человеком,— не большего и не меньшего требует тенденция этого фильма».

Сергей Михайлович Эйзенштейн

(Портрет художника)

И. А. Аксенов

Иван Александрович Аксенов был для Эйзенштейна другом и собеседником, а сначала — одним из учителей. Человек самобытного таланта, глубокой культуры и необычайно разностороннего интереса к жизни и к искусству — он являл собой образец интеллигента-революционера.

Потомственный дворянин и военный. Офицер саперных войск, судимый царским судом за причастность к солдатскому бунту. Поэт и знаток живописи, музыкант и полиглот. В 1914 году, на войне, он пишет первую русскую книгу о Пикассо, а в 1917 году организует первую большевистскую ячейку на Румынском фронте и становится солдатским депутатом.

В гражданскую войну, будучи боевым комиссаром, он переводит на русский язык Бена Джонсона. Затем Аксенов — председатель Всероссийской комиссии по борьбе с дезертирством, начполит дивизии, работник Наркоминдела и ректор Высших режиссерских мастерских В. Э. Мейерхольда, а одновременно — председатель Московского союза поэтов. В двадцатые годы он становится исследователем английского театра елизаветинской эпохи. Во всем, что он делал, был единый корень: и в том, как он, вдруг прервав литературные дела и научные занятия, уехал на Днепрострой преподавать математику, и в том, как он устроил в московском кафе поэтов суд чести над двумя беллетристами, издавшими пошлятину. Личность Аксенова неизменно ощутима и во всем, что он написал; она ощутима сразу же, с первых строк — в непринужденной энергии стиля и свободе сопряжений. Читать Аксенова всегда интересно. О ком бы ни шла речь — о Пикассо или Шекспире,— автор находится «заодно с гением» и умеет сообщить читателю эту позицию.

В 1935 году Иван Александрович Аксенов умер, оставив многие статьи и исследования. Рядом с томами, посвященными елизаветинцам и Шекспиру, осталась книга об Эйзенштейне. Последние ее строки дописывались, когда Эйзенштейн уехал осваивать натуру для «Бежина луга».

Книга эта была развернута из очерка, написанного в конце 1933 года, в результате нескольких вечеров, которые автор и его «предмет» провели вместе. Этот неизвестный ранее очерк и опубликован здесь с небольшими сокращениями. Подстрочно даны некоторые дополнения из окончательного текста книги, хранящегося в Центральном государственном архиве литературы и искусства.

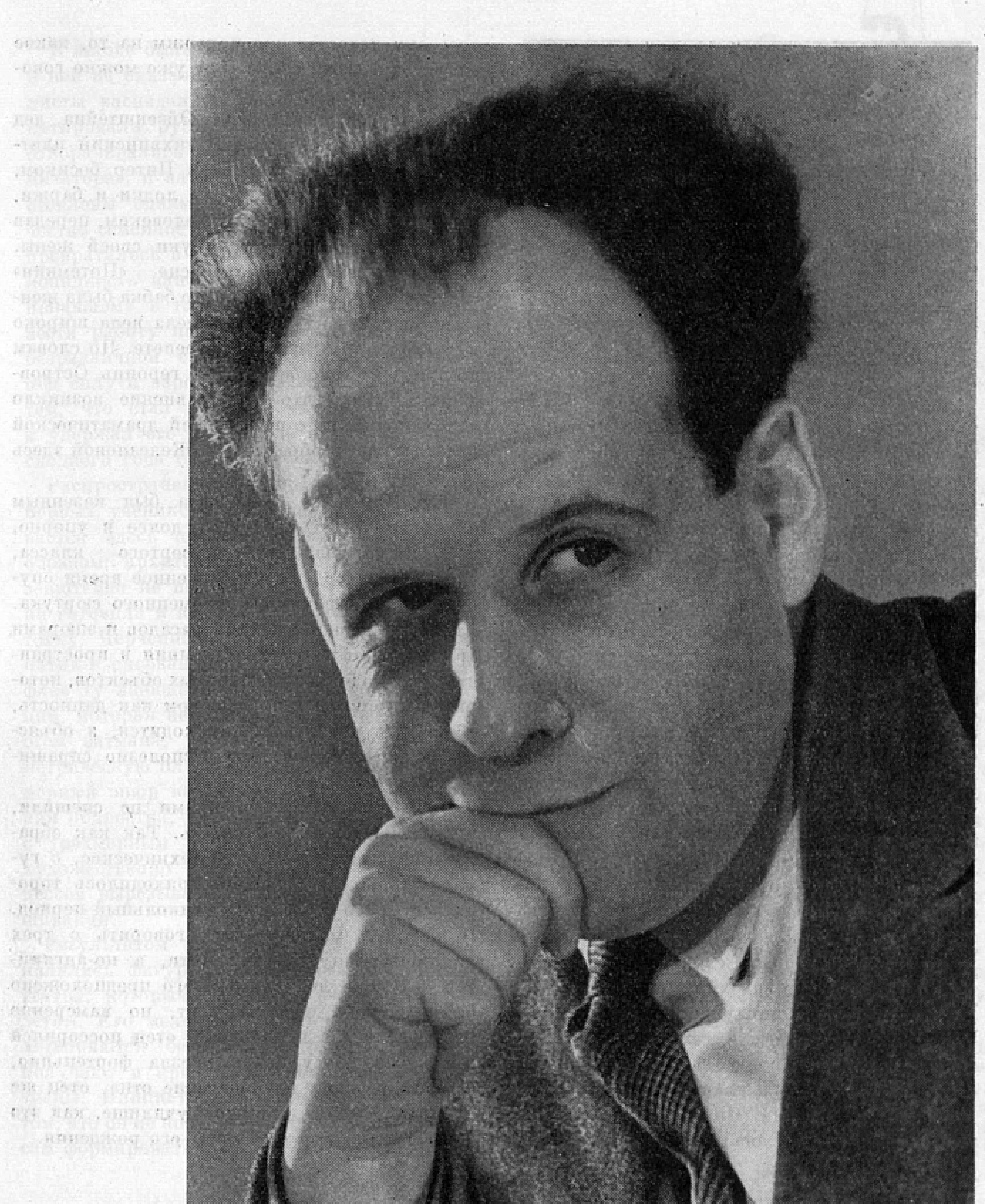
Те, кто смотрит на тонкую струйку красноватой пыли, протекающую из одной чашки песочных часов в другую — точное ее подобие, думают, что они являются подлинными свидетелями хода времени. Они ошибаются: они наблюдают только равномерное движение, условно принятое для измерения этого свойства пространства. Те, кто наблюдает события, протекающие в пределах им отпущенного сознательного бытия, полагают, что наблюдают историю. Они ошибаются: история возникает только в осмысливании событий. Они наблюдают время. И время это оказывается далеко не равномерным ни в своем движении, ни в своем строении. События то разрываются долгими промежутками пустоты, то внезапно скопляются в некоторое подобие звездных куч и туманностей, которые распадаются на глазах наблюдателя, открывая его удивлению один или два факта, начинающие собирать вокруг себя систему других, обреченных подчинить свои орбитальные движения новоявленному центру.

Театральный сезон 1898 года явился таким участком времени относительно искусства зрелищного: в Москве посетители Щукинского Эрмитажа, что в Каретном ряду, впервые увидели, как раздвинулся серый занавес Художественно-общедоступного театра и открыл первые выступления актера Мейерхольда,— а в Риге родился Сергей Михайлович Эйзенштейн.

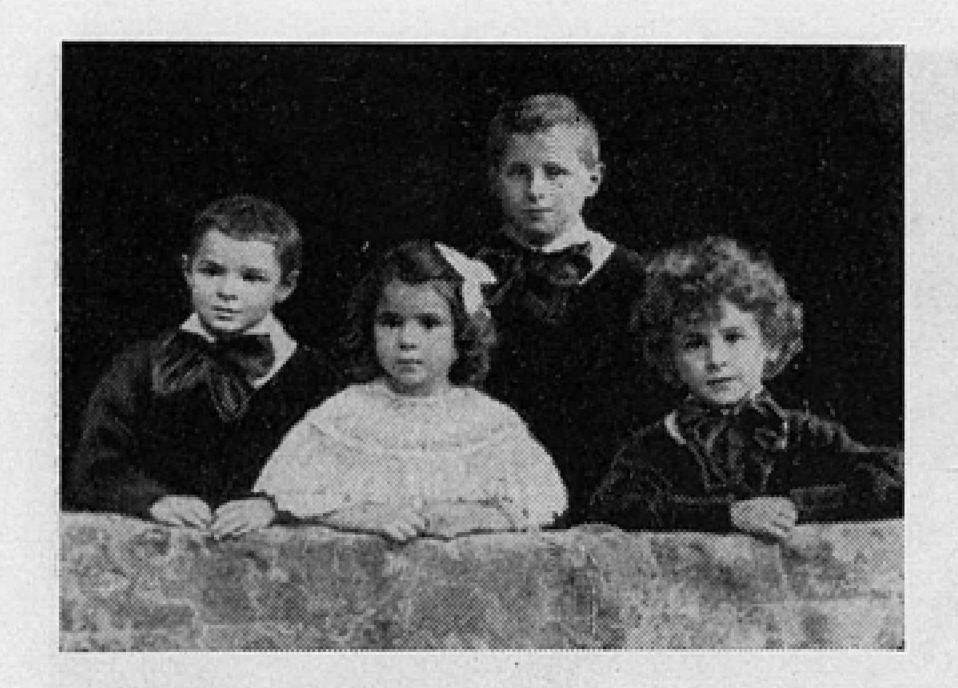
Те, кто видел фильмы Эйзенштейна, помнят, конечно, какую роль играет в них вода, море, вообще движение и распыление жидкости. Узрев, что он родился и вырос в городе, который, по уверению любой карты, находится на берегу моря и имеет порт, они, естественно, станут заключать о влиянии детских впечатлений, долгих прогулок в яхте или безмолвного наблюдения того, как о берег и бьется и плещет волна. Они ошибутся.

То, что мы обычно связываем с понятием «моря», неприложимо ни к Балтийскому ско-

С. М. Эйзенштейн. 1936. Фото Д. Дебабова



Начало XX века. Крайний справа — Сергей Эйзенштейн



пищу полупресной воды, ни к его Рижскому заливу, в частности. Балтийское море меньше похоже на наше представление о морской прелести, чем не только Байкал или Аральское, но даже и Ладожское озеро. Пристрастие Эйзенштейна заложено глубже.

Единственное морское плавание Римского-Корсакова, казалось бы, не должно оставить в его чувствах слишком большого отпечатка. В своей летописи он пишет о нем вяло и лениво. Его рассказ оживляется только в негодовании на то, как его товарищи по кораблю, сходя на берег, спешили в публичные дома встречных портов и там вели себя безнравственно. А между тем редкая его композиция обходилась без воспоминаний о свободной стихии, да и его музыкальная речь, как только касалась моря, внезапно преображалась, очищалась от присущего ей маньеризма, теряла свою схоластическую приглаженность и разливалась тем отсветом яркости на глубине, который свойствен и морю, и художественному вдохновению. Много поколений его предков служили во флоте. Дом, в котором он вырос, и семья, которая его воспитала, были пропитаны воспоминаниями о море, рассказами о плаваниях, сувенирами дальних путешествий. Он знал море раньше, чем увидел его, и (боюсь) в натуре оно показалось ему недостаточно похожим на то, какое он узнал в своей семье. Тут уже можно говорить и о наследственности.

Дед Сергея Михайловича Эйзенштейна, дед с материнской стороны, — тихвинский плотник и рыбалка — пришел в Питер босиком, начал там строить и гонять лодки и баржи, завел дело и умер богатым человеком, передав и предприятие и деньги в руки своей жены.

Автор поэмы о броненосце «Потемкин» слыхивал от своей матери, что бабка была женщина могучая и властная, дела вела широко и жестоко, дом держала в трепете. По словам дочери, она воплощала тип героинь Островского. Думаю, что это сравнение возникло от незнакомства с позднейшей драматической литературой и образ Вассы Железновой здесь более уместен.

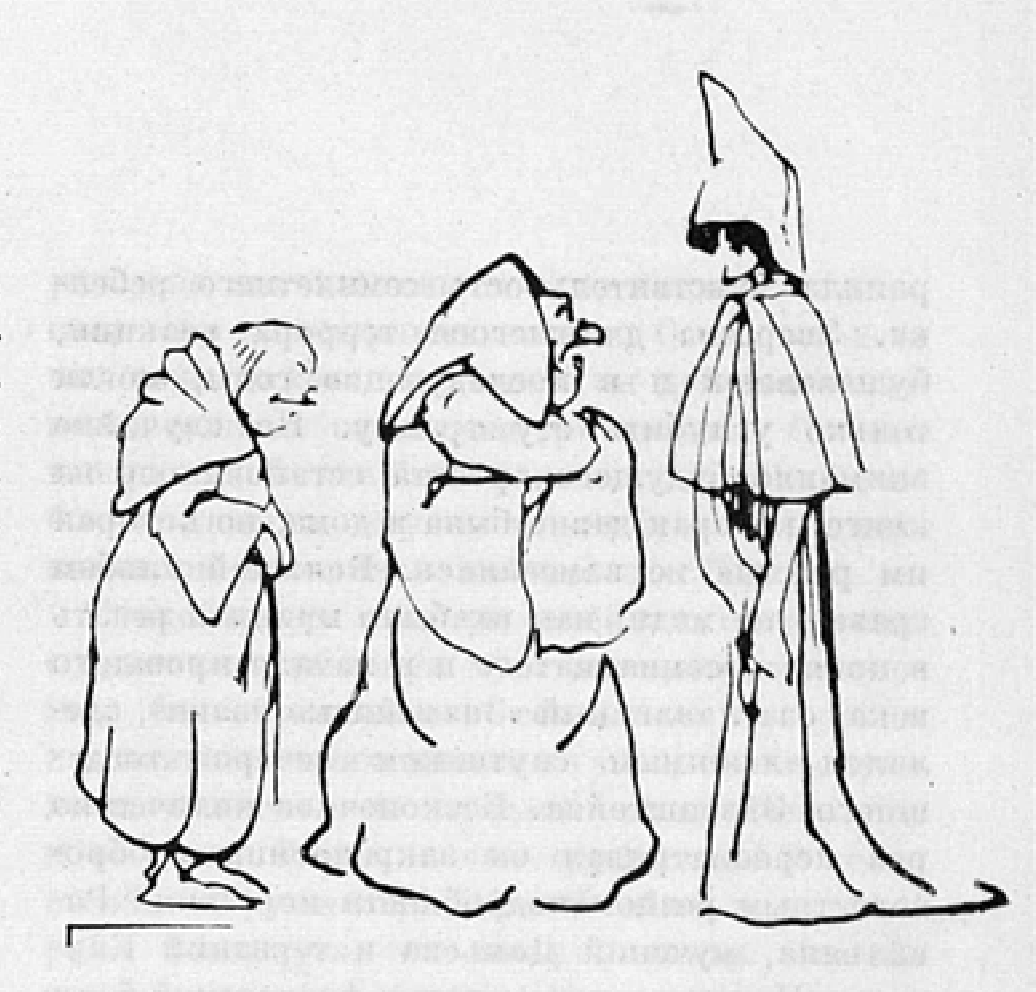
Отец будущего режиссера был казенным архитектором. Он служил долго и упорно, добрался до должности четвертого класса, и очередные ордена в положенное время опускались на отворот его форменного сюртука. Дом был увешан эскизами фасадов и эпюрами архитектурных проектов. Линия в пространстве была одним из тех первых объектов, которые воспринимаются ребенком как данность, обсуждать которую не приходится, а объяснения которой заведомо бесполезно спрашивать у родителей.

Они с этими объяснениями не спешили, подготовляя их возможность. Так как образование сыну предстояло техническое, с гуманитарной его стороной приходилось торопиться — его отнесли на дошкольный период. По-немецки мальчик стал говорить с трех лет, по-французски — с пяти, а по-английски — с семи лет. Музыке его предположено было обучить с девяти лет, но намерение не привелось в исполнение: отец поссорился с матерью, она уехала и увезла фортепьяно, оставив ребенка на попечение отца, отец же отправил сына в реальное училище, как это было решено уже с момента его рождения.

В школе было довольно трудно. Товарищей в ней не оказалось потому, что рижские реалисты распадались на немцев, которые бойкотировали русского, на латышей, которые отворачивались от сына «чиновника», «колонизатора», и на русских, которые были представлены одним Эйзенштейном. Так одиночество семейное (братьев и сестер не имелось) превратилось в одиночество на людях — разновидность наиболее неприятную. Мальчику, попавшему в такое положение, приходилось вести работу по самоопределению в стойко-безразличной среде. Эта задача не всегда под силу и взрослому. Эйзенштейн решил ее тем, что стал первым учеником в классе и удержал это первенство от первого до последнего года своего обучения.

Распространенное изречение о том, что из первых учеников ничего не выходит, оказывается здесь правым, хотя и не обычным образом: архитектора или инженера из Эйзенштейна не вышло, как его к тому школа ни готовила и как он ни усваивал эту подготовку. Черчение не могло побороть его симпатий к рисованию, хотя и сообщило его графике ту любовь к чистой линейной абстракции, которая неизбежно зарождается над листом ватмана, идеально натянутым на геометрическую плоскость липовой доски. Двухмерный эпюр казался тесным для воображения подростка, уже привыкшего к операциям с трехмерным пространством, куда проник художественно при помощи несложных процессов вырезывания, наклеивания и раскрашивания.

Результатом этих тройственных операций являлись фигуры актеров того игрушечного театра, который дарится в свое время всем детям. Его молодые директора обычно удовлетворяются безмолвной труппой, которую получают в приложение к складной коробке сцены. Инициатива Эйзенштейна состояла в том, что он не пошел по этому пути, а принялся сам формировать ансамбль для пьес, которые



собирался разыгрывать на дареных картонных подмостках.

Не следует думать, что он был знаком с современной ему драматургией. Он, по примеру Эсхила с Софоклом, являлся и автором и постановщиком своих спектаклей. Они были «костюмными» и высоко романтичными. Содержания их он не помнит. Боюсь, что оно служило только предлогом. Любимыми его персонажами были люди в плащах с капюшонами, где намечались дырки для глаз. Тогда он не знал, что этот костюм положен кающимся*. Эйзенштейна мало заботила неподвижность его актеров и полная их неспособность к мимированию. Он забавлялся тем, что по-разному расставлял их в пределах своего бумажного театра и искал наиболее любопытного расположения фигур. Он уже мизансценировал. Он уже обнаруживал свою будущую слабость к выразительному силуэту.

Трагедия девятьсот пятого года, развернувшая самые кровавые свои страницы на территории теперешней Латвии, жестоко по-

* Он обрадовался ему, как родному, увидев его вживе. Это случилось много лет спустя — в Мексике, на одном народном празднике, который и послужил натурой для одного из лучших эпизодов неоконченного его фильма о Мексике.

ранила чувствительность семилетнего ребенка. Зверства длившегося террора реакции, бушевавшей и в последующие годы, могли только углубить эту травму. Не случайно внимание будущего артиста остановилось на книге, которая давно была в доме, но которая им раньше не замечалась. Большой альбом гравюр на меди, как их было принято резать в конце восемнадцатого и в начале прошлого века, озаглавленный «Знаменитые казни», сделался любимым спутником вечеров тогдашнего Эйзенштейна. Бесконечное количество раз пересматривал он закрепленные добросовестным резцом подробности истязаний Равальяка, мучений Дамьена и терзаний Картуша. Потрясающие эпизоды физической боли человека, которые он ставит в поворотных моментах зрительной фабулы своих картин, идут именно от этих ранних впечатлений. Они тогда же получили и политическую направленность и художественное определение. Продолжением упомянутого альбома сделалось уже более позднее издание, собравшее иконографический материал по истории Парижской коммуны. Оно связало отвлеченное еще впечатление ужаса с конкретной политической формулировкой, а чуткий глаз ребенка задержался на листах, литографированных Домье. Так, основное детское возмущение действительностью собиралось в выражении, правда, пока еще чужого мастерства, но не изживалось в нем. Оно не изжито и до сих пор, да вряд ли когда и изживется. Есть вещи, за которые те, кто прочувствовал их мгновенно, ненавидят годами, а мстят до самой смерти.

Можно было бы ожидать, что Эйзенштейн захочет повторить карьеру Домье. Того не случилось, потому что его ранняя чувствительность была поражена зрелищем, еще более впечатляющим, чем скромный рисунок в белом и черном. Кино в те времена начинало свое победное шествие по планете, и Рига не осталась в стороне от его внимания.

●

Естественным последствием построения его судьбы было то, что, окончив со всем полагавшимся почетом свое реальное училище, он безболезненно перешел в Институт гражданских инженеров, помещавшийся в Петербурге, и распростился с родною Ригой. Разлука была, кажется, беспечальной, и молодой человек не превратился в студента-холостяка. В Петербурге его ожидал семейный очаг, мало чем отличавшийся по характеру своему от только что оставленного. Как-никак, а женщина определяет характер семейного быта, даже ее уход его не меняет... Оказавшись у матери, которая жила в Петербурге, будущий мастер особых перемен в образе жизни не претерпел. По-прежнему он оставался балованным детищем, по-прежнему заботы материального характера были с него сняты, по-прежнему он учился аккуратно и по-прежнему успевал. По-прежнему он был внимателен и любезен со своими наставниками, зная заранее, что многое из преподаваемого ими относится к людям, не располагающим его возможностями в понимании предмета, и потому выбирал из произносимого на лекциях только то, что ему самому было нужно, относясь к излишним подробностям и настойчивости доказательств, как к излишнему балласту. Его прилежание носило явный оттенок снисходительности, его студенческое обучение было лишено активности, архитектурная карьера его начиналась с равнодушия к предмету. Она была обязательным препровождением времени. Этим не увлекаются.

Но нет человека, который бы чем-нибудь не увлекался. У Эйзенштейна предметы увлечения, как это можно было легко ожидать, должны были оказаться за пределами обязательной для него карьеры. Привычки первого ученика сказывались в том, что, увлекшись чьим-нибудь действием, Эйзенштейн считал своей священной обязанностью повторить его в высшем качестве, попросту говоря, сде-

лать самому то, что ему нравилось со стороны, но сделать лучше того, что он видел у другого. Эта повадка осталась за ним на всю жизнь, и ею надо объяснить разнообразие его деятельности.

Незлобинцы в одну из великопостных гастролей московской своей труппы привезли в Ригу «Принцессу Турандот». Декорации Сапунова и невиданная рижанами «смелость» Комиссаржевского ошеломили молодого зрителя. Эйзенштейн признается, что впечатление от прохода действующих лиц через зрительный зал потрясло его до крайности и сразу вызвало в нем желание работать для театра. Желание было сильное, но оставалось в области мечты, подернутой дымкой далекого будущего, на фон которого она проецировалась. Молодой человек еще не позволял себе думать о карьере артиста. Возможно, что, не будь революции, он действительно стал бы архитектором. Чтобы покончить с факторами посвящения в театральные работники, скажу, нарушая хронологию изложения, что вторым ударом по сердцу Эйзенштейна, и ударом решительным, была мейерхольдовская постановка «Маскарада».

Эйзенштейн шел на объявленную премьеру по улицам, перекрещенным пулеметной пальбой и пароксизмами ружейных залпов Февральской революции. Несколько человек оказались пораненными — это не остановило театрала. Он благополучно добрался до Александринского театра и с грустью прочел извещение о том, что спектакль переносится на число, «которое будет объявлено своевременно». В сущности, это путешествие уже надо считать решающим. Оно связывало революцию и театральное зрелище во впечатлительности студента-архитектора. Оно же показало ему размеры движущей силы театра самым убедительным в мире образом — личным опытом пренебрежения опасностью во имя возможности быть зрителем произведения театрального искусства. Премьера, которую он смотрел уже значительно позже, подвела только итог его предприимчивости. Он убедился, что из-за такого спектакля он действительно имел полное основание рисковать. С того вечера судьба его была решена. Он не поверил бы, предскажи ему ее кто-нибудь в те дни, когда он поселился на невских берегах.

Спокойная и чинная семейная обстановка создает определенную чувствительность к нормам благопристойного семейного поведения и делает неловким многое из того, что вынуждены выносить за пределы семейственности и ее стен. Образ жизни студенческой холостежи, окружавшей Эйзенштейна в аудиториях института, не имел никаких шансов вызвать его не только на подражание, но и на соревнование. Обстановка Рижского реального в корне пресекла в нем потребность искать друзей в однокурсниках. Студенческие богемные романы были ему отвратительны своей неряшливостью. Столичные прельщения воздействовали на новосела только одной стороной — тем буйным развитием зрелищных новшеств, какие тогда начинали распускаться с быстротой, свойственной однодневным цветам многодесятилетних растений Мексики и прочих подтропических стран.

Кое-что было для него невиданным вообще, кое-что являлось развитием тех новшеств, какие он уже знал у новой французской живописи. Влияние ее на здешних художников и людей, заинтересованных пластическими искусствами, было очень сильно ко времени начала мировой войны.

В Петрограде он стал усердным посетителем театров. Он был требовательным зрителем и хотел большей решимости и решительности в перенесении на сцену последних опытов живописи. Слухи, доносившиеся из Москвы о создании там театра, где «кубизм» левых художников окончательно вытеснял ретроспективные повадки последышей «Мира искусства», его волновали. Он считал делом необходимым лично ознакомиться с работой Таи-

рова и творчеством Камерного театра. Однако он был человек систематический и аккуратный: прерывать посещение своего института, а тем более манкировать сдачей зачетов и проектов он и думать не мог. Знакомство с театральными достижениями Москвы было поэтому отложено до более свободного времени. Оно заставило себя ждать.

●

Он не покидал столицы, кипевшей огнем классовой войны. Перед его глазами прошли и июльские дни и дни Октября. В его знаменитом фильме мы имеем дело с показаниями очевидца. Курс, прохождение которого полагалось бы закончить в 1920 году, он оборвал в январе 1918 года, выступив добровольцем на защиту пролетарского города, и по специальности был направлен в Гатчинское военное строительство.

В дальнейшем ему довелось побывать и на финляндской границе и на Карельском фронте. Ему же пришлось принять участие в ликвидации оборонительных сооружений фронта под Двинском*. Контраст двух параллельно протянувшихся укрепленных полос территории не мог его не поразить. Бетонные сооружения немцев, снабженные вентиляцией, защищенные от грунтовых вод и освещенные окнами с небьющимся стеклом в рамах, настолько разительно отличались от заплывших грязью и наполненных водой канав, изредка украшенных жердевыми покрытиями убогих блиндажей царской армии, что контраст в техническом уровне развития двух недавних противников не нуждался ни в каких комментариях. Он оказал большое влияние на мировоззрение молодого строителя, раз навсегда убежденного этим зрелищем в необходимости борьбы за поднятие отечественной индустрии до уровня капиталистических стран, с дальнейшим превышением этого уровня. Как нигде, здесь было ясно, что это является решающим вопросом жизни или смерти страны. Технецизм эйзенштейновских композиций принял начало в этой технической работе молодого инженера, которому предстояло стать чем-то совсем непохожим на представления его родителей о будущности их единственного сына.

В сущности, военная деятельность Сергея Михайловича на этом и закончилась. Он оказался переведенным в Москву для слушания курса японского языка при военной академии. Надо признаться, что японоведение было не только страховкой от возможной неудачи на театральном поприще, ступать на которое Эйзенштейн уже твердо решил. В данном случае оно способствовало сближению с японской театральной культурой, которой Эйзенштейн бредил уже тогда. Однако кроме этого основного документа была припасена еще командировка в Пролеткульт. Редкие карьеры ломались с такой продуманной до мелочей организованностью. В таких случаях операция проходит обычно планомерно, и непредвиденные случайности только обращаются на пользу общего замысла. Это знал Фридрих Великий, это учитывали Наполеон и прочие мастера вождения армией. Военная служба Эйзенштейна научила его пользоваться этими уроками. Для них нашлось приложение немедленно по прибытии в Москву.

Оно состоялось в конце октября 1920 года. Поезд из Минска приплелся уже ночью, и два его пассажира, сын композитора Аренского, старый москвич, со своим окопным товарищем Эйзенштейном, пошли искать ночлег в городе, ставшем достаточно чужим его старожилу и впервые увиденном его спутником.

Когда я говорю «увиденном», я несколько преувеличиваю. Уличное освещение отсутствовало, осенние тучи были низкие и плотные,

---

* Уничтожение их было необходимо ввиду возможности нового (германского) наступления, когда они снова могли бы стать угрозою для наших войск.

Москва была черна, и пробираться по ее улицам было не так просто. Трамваи еще не возобновили своей работы, и пешеходы брели в намерении обрести ночлег у ближайших знакомых. Рюкзак, заключавший в себе все тогдашнее имущество Эйзенштейна, ритмически хлопал по плечам пришельца, обмотки норовили развязаться в самые неподходящие моменты. Вид новоприбывшего был самый окопный.

В черной и темной Москве тогдашней ночью Эйзенштейн заметил только одно ярко освещенное здание. Его подъезд горел огнями электрической надписи «ЗОРИ»: это был Театр РСФСР — первый, боевой пост театрального Октября, водруженный Мейерхольдом на Триумфальной площади.

Проблуждав безнадежно по городу, Аренский вспомнил, что у него некогда была жена и что она сейчас замужем за Смышляевым, а Смышляев — один из руководителей Пролеткульта. Это окрылило странников новой надеждой, которая их не обманула. Они были впущены ночевать.

Утром, когда хозяева и гости совместно пили кипяток, заменявший и чай и все прочее, положенное к поглощению утром, разговор, естественно, зашел об искусстве. Через несколько минут после начала беседы Эйзенштейн уже набрасывал какой-то декоративный мотив, и Смышляев, которому был нужен именно декоратор к предстоящим Пролеткульту выступлениям, связанным с третьей Октябрьской годовщиной, мог только поздравить себя с гостем. Вероятно, он подумал, что на ловца и зверь бежит. Эйзенштейн, во всяком случае, подумал именно так*.

* Характерно для него, что он реализовал свою вторую командировку, не забывая о первой. Несколько месяцев он был усердным студентом-востоковедом и проник в тайны «китайской грамоты» глубже, чем большинство европейцев. Если он выучил только тысячу с небольшим иероглифов, то система идеографической письменности была им усвоена в своих основаниях. Она оставила неизгладимое влияние на его собственные теоретические воззрения в области смысловой значимости зрительного повествования.

Возможность убедиться в достижениях Камерного театра наконец осуществилась. Они не оказали того воздействия, на которое некогда рассчитывал новопоставленный пролеткультовец, но без влияния, конечно, не осталось. Кубизм был ему близок органически: он имел слишком родственное сходство с проекционным черчением и построением пересечения многогранников, чтобы не задеть за живое чувствительность молодого архитектора, стоявшего на пути к превращению в декоратора и режиссера. В этом превращении, впрочем, нет особенной парадоксальности. Надо сказать, что в стенах Камерного театра тогда же готовился начать свою декоративную карьеру тоже архитектор — А. Веснин, уже успевший переменить циркуль на палитру и, за отсутствием строительства, ставший самым последовательным кубистом на нашей сцене. Декораторство было эпизодом в деятельности Веснина: при первой же возможности строить он вернулся к исходному положению и навсегда простился со сценой. Но он был не один, и — от архитектора же Головина — много людей этой специальности следовали примеру Гонзаго. Разница между ними и Эйзенштейном состояла в том, что они не делались режиссерами, авторами спектакля, и только слагающей входили в его систему.

●

Пролеткульт, в котором оказался Эйзенштейн, был бурной и нестойкой общиной. Художественное руководство в нем часто сменялось, новые люди приносили с собой новые надежды и оставляли за собой неизменные разочарования. Через эту неплотную среду прошло много народа*, не оставив по себе отчет-

* Из Малого и Художественного театров.

ливой памяти, не найдя возможности сделать Пролеткульт в его театральной секции явлением, ведущим за собой работу других театров, и отметить своими спектаклями ту или иную дату в жизни советской сцены. Эту задачу разрешил ночной пришелец, милостиво впущенный ночевать Смышляевым.

Первая же постановка Эйзенштейна в Пролеткульте, игравшем свои спектакли в том же помещении, где начинал свою карьеру теперешний МХАТ имени Горького, — «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона — явилась событием сезона. Неизвестный пришелец спокойно и бесспорно занял видное место в рядах передовой режиссуры возрожденной столицы, где искусство тогда стихийно группировалось вокруг театра.

Эта постановка была оригинальна для Пролеткульта, но в ней имелись элементы, делавшие ее оригинальной и для общего ряда театральных работ того времени, с которыми она отнюдь еще не вступала в конфликт. Она, как и большинство современных ей построений, в основном продолжала обычаи того расцвеченного кубизма, который у нас принял такие пышные формы на меленькой сцене Камерного театра (Экстер — Якулов — Веснин), но вводила некоторые новые понятия в членение сценического пространства и в трактовку назначения светового луча. Оба новшества были родственны друг другу и выходили уже за пределы кубистической живописности. Они были графичны.

Преодоление кубизма, которое ставили себе задачей наиболее решительные новаторы тех дней, чувствовавшие (но не понимавшие, почему они так чувствуют), что расцветшая на суматохе тылового развлекательства суетливость красочных плоскостей отнюдь не соответствует требованиям переживаемой ими эпохи, побуждало стремиться к искусству более простому, более сдержанному и предназначенному не только для удовольствия зрения. Трехмерной живописи кубистов предстояло уступить место трехмерной графике художников, еще не нашедших клички для своих формулировок.

Но линия в пространстве была Эйзенштейну вещью родной с детских лет, и не удивительно поэтому, что его «Мексиканец» впервые, хотя и довольно еще робко, ввел ее на подмостки. Ввел, правда, в качестве только орнамента, дополняющего плоскостное построение, но для первого опыта этого было достаточно. Способ употребления нового понятия, как и полезность нового технического изобретения, определяется в практике. В их существовании важно только к ней перейти. Эйзенштейн начал, сам того еще не вполне сознавая, то новое течение в оборудовании сцены, которое от нас теперь широко распространилось по свету.

Вторым, более поразившим впечатления современников новшеством, было то применение прожекторного луча, какое увидели в «Мексиканце». Обычно сценический прожектор пользовался для выделения определенного лицедея. Распространенный анекдот о требованиях «луны» в сценах, приуроченных к любому времени дня, основан на этом практическом значении осветительной техники старого времени. Кубисты мечтали о создании прожектором такой же прозрачной плоскости, какая в картинах ими достигалась при помощи лессировки поверх корпусной живописи. В первом случае луч движется очень медленно, следуя за перемещениями «первых сюжетов», во втором предполагался и вовсе неподвижным. Эйзенштейн придал ему резкое и беспорядочное движение на неосвещенной сцене, где возникающие благодаря лучу в разных местах и в разных ракурсах силуэты трех человек создавали точное впечатление многолюдной и мятущейся толпы.

То, что прямолинейный луч был элементом графическим, понятно; что он был элементом трехмерной графики, связано и с чисто декоративной попыткой внести на сцену «палочное

построение» — это обстоятельство, определяющее сценическое творчество Эйзенштейна-живописца. Но то, что материалом для прочерчивания линии в пространстве был выбран световой луч, является свидетельством уже начинавшейся в сознании мастера работы над освоениями элементов фотопроекции.

Он не придавал им особенного значения и никогда уже на сцене не возвращался к разработке эффекта, давшего такие блестящие результаты с первых же шагов своего применения. Похвалы, удивления и признания, обещавшие ему полную возможность занять ведущую роль на любой из тогдашних сцен, оставляли его равнодушным. Он отказывался от скороспелого звания мастера и был, кажется, единственным человеком, который оспаривал его у Эйзенштейна. Подготовка к профессии архитектора заняла у него около десяти лет, и он считал неразумным приходить в новую деятельность, не имея за собой школьного по ней стажа. Он решил доучиваться, но уже не архитектуре, а Театру.

То, что он не доучился в Институте гражданских инженеров, не могло не беспокоить его мать. То, что она прочитала из газет и услыхала от общих знакомых, тем более то, о чем сказали ей письма сына, привело ее в ужас. В самый разгар работы по «Мексиканцу» она поспешила в Москву и приложила все средства материнского убеждения, чтобы вернуть своего единственного потомка на путь спокойной, раз навсегда признанной правильной, полезной и бесспорной работы.

Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. Он обещал стать бесконечным. Мать и сын вели его в разные времена дня и в разных местах столицы. Он закончился на ступенях храма Спасителя, тогда еще не прикосновенного во всем своем безобразии. Долго сдерживаемый материнской деликатностью и неотразимый по своей жестокости аргумент в конце концов был высказан. «Для того чтобы сметь работать в искусстве, Сережа, надо иметь талант». Слова прозвучали, были услышаны и не произвели никакого действия. Тогда бедная женщина горько и горячо заплакала. Слезы ее падали на гранитные ступени собора, и не знаю, были ли они такие же горючие, как слезы лермонтовского Демона. Здание снесено, ступени его лестницы исчезли, и узнать, были ли они прожжены насквозь слезами бесплодного увещания, не представляется никакой возможности. Предположим поэтому, что были.

Сердце художника, сознавшего, что он имеет талант, в таких случаях оказывается каменнее гранита, и никаким слезам его не прожечь.

●

Эйзенштейн остался верен Пролеткульту и не оставил в нем работы — он не думал отказываться от практического применения тех знаний, за которыми он пошел учиться к Мейерхольду, объявившему тогда об организации театрального техникума. В это учебное заведение, носившее характер среднего, Эйзенштейн был принят без экзамена, по командировке. Скромность автора нашумевшей постановки была немедленно вознаграждена: техникум, еще не открыв своих дверей, превратился в высшее учебное заведение — Высшие государственные режиссерские мастерские, знаменитый впоследствии ГВЫРМ, рычащее имя которого вполне соответствовало агрессивности его программы и боевому темпераменту тех, кого он объединял.

Огромное мастерство Мейерхольда покоится на его замечательной способности изучать предмет одновременно и синтетически и аналитически. Живая смена результатов, получающаяся при одновременном применении двух противоположных методов, ставя всякую рассудочную схематику в тупик, открывает интуиции мастера огромное поле для творчества. К сожалению, эта манера работы не покидает Мейерхольда и во всех

его попытках организационного характера. Здесь, где требуются точный учет задачи, четкая расстановка наличных сил, экономный расчет времени и средств, аналитико-синтетический метод создает только — говоря поиностранному — хаос, а попросту — кашу, выбраться из которой никакая интуиция не в силах. Обычно после годового упражнения над любым предприятием такого рода Мейерхольд ищет спасение в криках, проклятиях и поспешном бегстве от своего собственного порождения. ГВЫРМ носил в себе все предпосылки будущей гибели, но за свою кратковременную жизнь он успел сделать многое, и имена ряда его студентов теперь известны по всему шару, а другие достаточно уследимы в пределах нашего Союза.

Одной из особенностей организационной схемы Мейерхольда было ее дробление на мельчайшие ячейки. Из наиболее крупных членений ГВЫРМа, кроме, естественно, подразумевающегося режиссерского факультета и интуитивно возникшего актерского факультета (режиссер должен быть и актером, как же он будет обучать актеров иначе) имелись лаборатория высшей актерской техники и такая же лаборатория техники режиссерской. Эйзенштейн скромно не записался в ее состав, ограничив себя званием студента режфака, и хорошо сделал. Участь лаборатории, где его бы, естественно, следовало искать, была слишком назидательна, чтобы пройти ее молчанием. Уклонившись от вхождения в нее, Эйзенштейн и проявил не только большую скромность, но и большую чуткость ориентировки в новой среде.

Собрав лабораторию высшей режиссерской техники, Мейерхольд обратился к ее участникам с такими словами введения в первую свою лекцию: «Всех вас я боюсь и ненавижу». Дальше следовало изложение того, о чем он будет говорить с ними в последующих лекциях. Их не последовало. Первая лекция оказалась последней, а лаборатория была упразднена через неделю после своего столь многообещающего открытия. Ее состав уже не смел появляться в стенах ГВЫРМа и тихо рассосался по периферии.

Эйзенштейн никого собой не пугал и снискал всеобщую любовь. Он тщательно подчеркивал свое состояние в чине учимых и учения требовал со всей свойственной ему мягкостью. Он играл в полную неосведомленность, и его очень забавляло временами сбрасывать эту маску и удивлять профессора неожиданностью своих успехов. Профессор гордился таким учеником и приписывал его успехи своим педагогическим способностям, пока ему не разъяснили, с кем он до сих пор имел дело. Надо ли говорить, что Эйзенштейн ни в коей мере не был причастен к такому разъяснению. Он продолжал ласково смотреть в глаза профессору своими глубоко посаженными глазами и задавать ему откровенные по наивности вопросы. Не знаю, что он приговаривал про себя: не то «ловись рыбка большая, ловись маленькая», не то «мерзни, мерзни, волчий хвост», но собственный, пушистую рыжую трубу, он прятал (и прячет) искуснее любого Рейнеке.

Игра не могла продолжаться до бесконечности, и Эйзенштейн занял в ГВЫРМе совершенно особое положение. Он числился студентом, аккуратно посещал лекции и занятия биомеханикой, где его пара (с будущим «потомком Чингис-хана» — Инкижиновым) была лучшей в «нанесении и принятии удара ножом», но нечувствительно оказался во всех группах проработки планов спектакля, выработки стандартной монтажной ведомости постановки, консультантом по созданию универсального типа подвижной декорации и пр., и пр., и пр. бесчисленных проектов той кипучей зимы (1921).

Среди них видное место занимал проект постановки тиковского «Кота в сапогах».

Новопришедшие не склонны были питать ни малейшего пиетета ни к романтизму Тика,

ни к стилизационной проблеме вообще. Агитация приходила на смену романтике, и текст трещал по всем швам. Мейерхольд был несколько озадачен оборотом, какой приняло дело, но потом, быстро сориентировавшись в происходящем, поспешил занять позицию на крайнем левом фланге этого новаторства и усиленно отстаивал те права на крайний радикализм, которые оспаривались у него любым из участников работы. В ней Эйзенштейн играл роль неутомимого подстрекателя, находившего неистощимые технические оправдания самым фантастическим предложениям и догадкам Поповой и Бебутова, которым самим они казались возможными только в пожеланиях.

От Тика ничего не осталось вскоре, кроме предлога к длинной цепи смонтированных на его фабуле аттракционов. Спектакль давно перерос формы, возможные под театральным порталом, он требовал для себя по крайней мере московского Манежа. Участие цирковых акробатов в нем было давно пройденным этапом, подробностью само собой разумевшейся. В него вводились работающие механизмы, входящие на сцену экзотические животные, пробегающие по ней автомобили и мотоциклы. Кинетические декорации, о которых мечтал Бебутов в начале работы над этим спектаклем, совершенно позабылись. О декорациях вспоминали только для того, чтобы осмеять самый этот термин. Он уже заменялся понятиями сценической площадки, сценической установки, конструкции для игры. В этой фантастической и, казалось бы, безответственной работе, в этом бесшабашном прожектерстве создавались все элементы того спектакля, который был провозглашен постановкой «Великодушного Рогоносца», а до своих логических выводов доведен пролеткультовской фантазией на тему Островского.

Впрочем, декоративность вообще практически не отрицалась и тогдашним Эйзенштейном. Теоретический ниспровергатель декоративности с большой усидчивостью и всегдашней своей изобретательностью работал над чисто декоративными задачами сценического костюма, и почти все постановки тогдашнего Фореггера («Хорошее отношение к лошадям», «Гарантия Гента» и пр.) в большей своей части или целиком одевались по эскизам будущего автора «Старого и нового». Следуя формуле мудрости странников-бедуинов, Эйзенштейн никогда не выбрасывал воды, пока не находил воды, и до осуществления доказанного продолжал пользоваться существующим.

ГВЫРМ был ревнив к работам своих студентов, совместительство обычно рассматривалось как предательство и двурушничество. Юткевичу ставилось в вину его участие в работах Фореггера, но никто никогда не вздумал попрекнуть Эйзенштейна его соучастием в грехопадении Юткевича, как никто не задумывался над работой того же Эйзенштейна в Доме народного театра имени Поленова, где он готовился оформлять постановку «Макбета».

Не берусь утверждать, что выбор этой трагедии обошелся без участия Эйзенштейна. Елизаветинской драмой он интересовался достаточно прочно и, купив однажды в одном из расплодившихся тогда букинистических магазинов бердслеевское издание «Вольпоны», когда достаточно разобрался в его иллюстрациях, добросовестности ради решил прочитать и относящийся к ним текст. Это чтение имело решающий результат в его представлении о современниках Шекспира, и единственный в тогдашней Москве экземпляр театра Бен Джонсона, несуразно толстый однотомник убийственной нонпарели, долго истязал его зрение, будучи добыт с большими трудами из Университетской библиотеки, не сообразившей своевременно обзавестись более безвредным для зрения текстом.

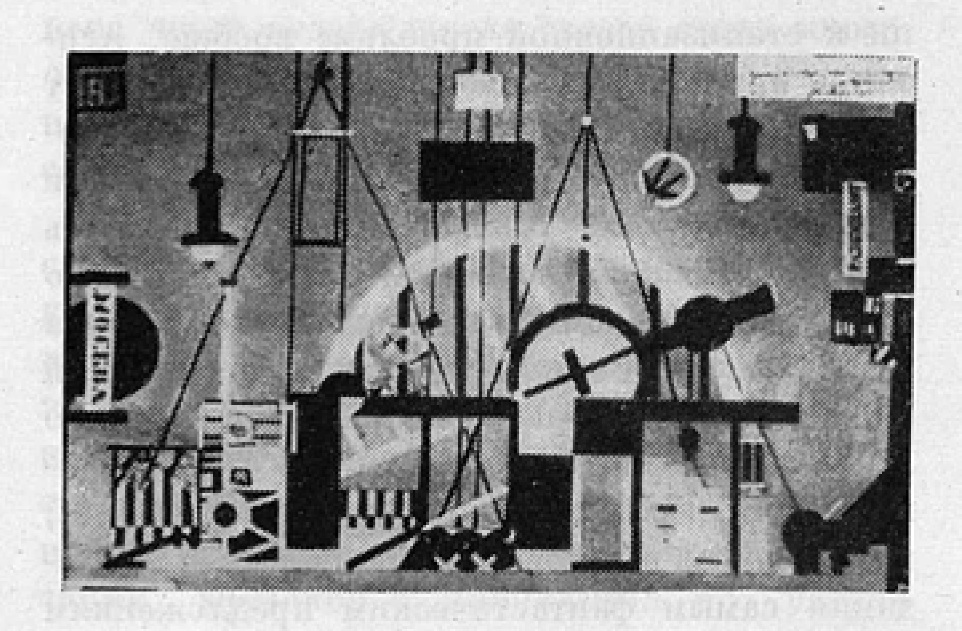
Эскапады Эйзенштейна, как говорю, не только не осуждались, они вызывали подражания.

Что скрывать, Эйзенштейн о той поре едва не стал зятем своего учителя, и тихий по кротости и глубокой взволнованности семейный роман протекал по всем правилам изложения произведений этого рода в тех толстых немецких книжках, которые дарят голубоглазым девушкам под Новый год и где первое объяснение в любви происходит не раньше второй главы второй части.

Идиллия кажется странной в буйной обстановке товарищей по ГВЫРМу. Надо вспомнить ту студенческую вольницу, неистовую в своем стремлении учиться новому и в потребности ниспровергать старое, в сектантской замкнутости своей гвырмовской непогрешимости, оборванную толпу, для которой не существовало запертых дверей на диспутах, звонков председателей, пытавшихся остановить возгласы с места внезапно разъяренной аудитории, авторитетов прошлого сцены и умиления перед бутафорией сценических соловьев и сверчков, которым гвырмовцы отвечали искусным звукоподражанием.

Бытовые нормы и кодексы любовного поведения соответствовали радикализму всяческих суждений. Все предшествующее признавалось эстетством и упадочничеством, беспощадно предаваясь презрению, одновременно со всяческими наркотиками до алкоголя включительно. Гвырмовское буйство отличалось особенно тем, что было совершенно трезвым, если можно называть трезвым постоянное опьянение от сознания себя творцом новой эпохи в театре и участником открытия новой эпохи в жизни человечества.

Эйзенштейн остался гвырмовцем до сих пор в своем отвращении к алкоголю и прочим наркотикам. Это создало ему особое положение и немало трудностей в обстановке кинопроизводства, когда он стал работать над фильмом. Но этими основными нормами гвырмовского поведения он не поступился и не поступится. Он был одним из незаметных их обоснователей. Они вполне соответствуют соб-



ственному его пониманию техники художественного творчества.

Тем временем «Рогоносец» был сыгран, и некоторые из самых смелых положений зимнего прожектерства показали свою жизнеспособность. Надо было идти дальше. Незлобинцы, с которыми у Мейерхольда еще длился блок, требовали себе реванша в виде постановки «Дома, где разбивают сердца». Комедию Шоу поручили оформлять Эйзенштейну. Он мгновенно доставил проект. Как потом выяснилось, он просто принес из Пролеткульта свой эскиз площадки Макбета (с легкими видоизменениями этот эскиз уже раз фигурировал у меня на зачете как площадка для «Венецианского купца»).

Эйзенштейн работал из чистого удовольствия придавать форму рассуждениям о новых принципах постановки. Эта работа, как видели из истории «Кота в сапогах», не была бесплодной. Не пропала она и для Эйзенштейна. Отзвуки «Дома, где разбивают сердца» уследимы в его «Мудреце».

На этой работе, которая составила эпоху в его творчестве, можно было обнаружить странную особенность его проекционного мышления: подобно тому как геометрические чертежи обозначаются буквами латинского алфавита, Эйзенштейн излагал легенду своего эпюра на французском языке. Это не случай-

ность — все надписи к многочисленным листам рисунков, в которых он отводит душу, делаются им то на английском, то (реже всего) на немецком, то (чаще) на французском языках и никогда не обращаются к русскому. Он думает свою графику в ряду передовой техники Запада и не забывает с ней сводить счеты. В то время когда он сочинял свою постановку пьесы Шоу, Эйзенштейн намечал атаку на знаменитые тогда, но уже несостоятельные для него строенные костюмы Пикассо. Он предназначал их для Фореггера («Подвязка Коломбины»). Незлобинцам на этот раз ничто не угрожало.

Но если кто подумает, что ГВЫРМ вообще и его студент Эйзенштейн упустили случай приложить свои когти к косной массе, именуемой незлобинцами, он ошибется. За несколько дней до очищающей грозы «Рогоносца» те же подмостки были свидетелями великого поношения, учиненного над святыней «имущества» театра «Двух Сироток» и над его лицедеями.

Мейерхольд две недели проходил с ними ибсеновскую «Нору». Оформить сцену он поручил группе наиболее успевающих в конструктивном секторе студентов ГВЫРМа. Они взялись выправить компромиссную линию учителя и тем спасти его репутацию. Из старых щитов, бережков и практикаблей, вывернутых наизнанку, они соорудили такую систему плоскостей, которой мог бы позавидовать не только Хуан Грис, но и сами члены единосущной двоицы Пикассо — Брак. Срочно вызванный профессор пространственного сектора принял эту работу своих студентов как зачет и освободил их от положенного по уставу представления макета. Это был единственный случай, когда я мог видеть удовлетворенность художника на непроницаемой корректности лица Эйзенштейна. На этот раз он выглядел именинником и был слишком счастлив, чтобы это скрывать всеми теми способами, какие по штату положены денди со времени Джорджа Бреммеля и кавалера Д'Орсэ.

Один из искренних благожелателей театра, присутствовавший на премьере «Норы», высказал мне мысль, что авторов декорации следовало бы расстрелять на месте. Это дает некоторое понятие о решительности произведенного им переворота в области плоскостной трактовки сценического пространства. Для художника такая победа обычно бывает и завершением работы в данном круге восприятий пространства. Мы видим, что Эйзенштейн после нее быстро перешел к чисто графической трехмерности, но таков уж основательный характер его работы, что он не удовлетворяется одним поражением своего противника. Ему мало разбить его же орудием, за победой начинается преследование и полное истребление живой силы побежденного.

Эту функцию в отношении декоративных методов Пикассо должны были выполнить работы по постановке «Подвязки Коломбины» у Фореггера. Сама пьеса, третий вариант пантомимы Шницлера-Донаньи, под своим оригинальным названием «Шарф Коломбины», поставленная в свое время Мейерхольдом, потом, в силу военного времени, переименованная Таировым в «Покрывало Пьеретты», являлась жестокой пародией на возведенный в высокую степень эстетизм своих предшественниц. Пародия тех костюмов, которыми эпатировал зрителя Пикассо в балете «Парад», была принята на себя Эйзенштейном. Французский мастер облачал своих «менаджеров» в некоторое подобие небоскреба; Эйзенштейн решил дать ему бой на почве конкретности. Костюм матери Коломбины превращал почтенную мещанку в ресторан-автомат. Затянутая в розовое трико толстая ляжка заключалась в продолговатый застекленный ящик, имитируя вестфальский окорок. Конвейер рюмок и стаканов с аперитивами располагался на естественном кронштейне пышного бюста, и прорезь для спускания монеты также на-

ходила естественный участок своего умещения. Родитель героини превращался в уборную с вододействием. Шляпа его была образована водяным баком, а шнурок от нее принимал образ всем известной цепочки с гирькой, краткая надпись на которой — «пулл», рекомендовала пользующимся не забыть своевременно дернуть за нее.

Эйзенштейн полюбил остроту своей пародии, и ему стало жаль отдавать ее другому режиссеру, тем более что у него не было уже твердой уверенности, что этот режиссер сможет справиться с игрой этих костюмов лучше, чем справился бы с ними их автор. Может быть, он еще и колебался бы, но когда он пришел к выводу, что Пьеро должен прийти к своей возлюбленной по проволоке, силы ему изменили, и он не удержался от соблазна сохранить свое изобретение для собственной постановки. Он уехал из Москвы на лето, увезя с собой рисунки, которым не суждено было превратиться в костюмы и которые, кажется, так и затерялись в его папках. Это он так говорит, но я ему не верю, так как этот человек никогда ничего не теряет.

Он не потерял и расположения мастера, хотя, вернувшись к началу осени в Москву, ощутил явную, неожиданную и незаслуженную, по своему мнению, перемену в отношении.

Он был настолько наивен, что счел свои дела поправившимися, когда Мейерхольд предложил ему сделать две мизансцены в пьесе Сухово-Кобылина.

Эйзенштейн разработал их со всей присущей ему тщательностью, и это тоже была ошибка. Впрочем, выхода никакого не было. Если подверженный такому испытанию заподозренный выполнял свою задачу плохо, он объявлялся бездарностью и за это качество изгонялся с позором. Если он ее выполнял хорошо, он признавался одним из тех, кого следовало «бояться и ненавидеть». Изгнание происходило в другом порядке и в той же степени позора, хотя и иного качества. Мизансцены Эйзенштейна плохими объявить было никак нельзя. Признать их хорошими значило ввести их в спектакль и продолжить тем работу в нем надоевшего лаборанта. Мизансцены были отвергнуты за то, что они были выполнены в стиле, отличавшемся от стиля будущего спектакля. Формулировка была достаточно смутна: спектакль еще не был разработан, и вряд ли кто, не исключая и самого постановщика, в то время мог бы точно предсказать стиль, который будет ему присущ. Смысл отклонения был, однако, достаточно ясен всякому опытному человеку. Эйзенштейн им не был и продолжал усердствовать попрежнему.

Как всегда, он и теперь работал очень много. Помимо возни с неладившейся «Смертью Тарелкина» он расширял сферу приложения своих сил в Пролеткульте, где становился уже на свое естественное место руководителя деятельностью труппы. То, что год тому назад считалось распространением влияния ГВЫРМа за его пределы и признавалось полезным, в данное время определялось как двурушничество, разбазаривание коллективной собственности, похищение производственного секрета и квалифицировалось как преступление.

Мучения его кончились неожиданно. На одной из лекций Мейерхольда, которые Эйзенштейн посещал с неизменной самоотверженностью, Зинаида Николаевна Райх, долго и задумчиво поглядев на своего визави, оторвала от лежавшей на столе афиши полоску бумаги, набросала на ней карандашом несколько слов и переслала записку Эйзенштейну. Полоска была длинная, тонкая и зеленая, как те шелковые шнурки, которые служили последним подарком от султанов их некогда ближайшим друзьям. В тексте стояло: «Сережа, когда Мейерхольд почувствовал себя готовым режиссером, он ушел от Станиславского».

Эйзенштейн не прижал записку ни к челу, ни к устам, ни к сердцу, он не обернул шнурка вокруг шеи и не попросил никого из близ находившихся друзей любезно потянуть за концы последнего подарка повелителя правоверных. Он деловито сложил ее и спрятал в карман, на память. Он с особенным вниманием дослушал изложения мастера.

После лекции он подошел к своему учителю, и они долго обсуждали некоторые вопросы, намеченные в лекции, но в ней не развитые. Мейерхольд обещал закончить изложение на следующий же день и настойчиво просил Эйзенштейна обязательно быть на лекции. Впервые за этот сезон он был ласков и дружелюбен. Оба расстались, объясняясь друг другу в любви и уговорившись увидеться на лекции завтра. Это завтра не наступило. Эйзенштейн исчез из круга деятельности своего учителя на многие годы. Оба были благодарны друг другу и сохранили взаимно нежные чувства. Оба сознавали, что им не в чем друг друга упрекать, так как оба были преданы навсегда одному и тому же искусству, любовнице строгой и в своей взаимности дележа не терпящей.

Первую же свою постановку Эйзенштейн посвятил своему учителю и, двадцатипятилетний, дал ее премьеру на чествовании двадцатипятилетия актера Мейерхольда.

●

Сам Эйзенштейн в пору своего театрального режиссерства был ревниво внимателен к своей труппе. Мягкость, характеризующая все его движения и поступки, не давала ему той угловатости рывков в руководстве сотрудниками, которые так отличают работу Мейерхольда: она заменялась пристальной бдительностью над тем, чтобы все указания, даже в деталях, доходили до исполнителей не иначе, как через режиссера. Не слишком отличаясь по возрасту от своих актеров, Эйзенштейн сумел и сам к ним привязаться и привязать их к себе настолько прочно, что вне сотрудничества с ними он не представлял себе театральной деятельности, а большинство из них не воображали, что смогут работать под другим руководством.

Только при таких отношениях и стало возможным создание жизнеопасных аттракционов «Мудреца» и «Слышишь, Москва!», а точность сложнейших кинетических мизансцен, прочно державшихся в сезоне «Противогаза», нельзя объяснить одной изобретательностью Эйзенштейна. Такие сложные построения могут удаться и в других обстоятельствах, но неизбежно распадутся на десятом спектакле, если не раньше. Указанная манера руководства объясняет и другое свойство театра Эйзенштейна: при всей парадоксальности задания и частой искусственности, притянутости имевшихся в нем эффектов на всех его постановках ни разу не ощущалось мучительной напряженности самодовлеющего изобретательства. Парадоксальные мизансцены возникали как бы от естественной ревности исполнителей, а неожиданные и трудные даже для профессиональных акробатов аттракционы были как бы шутя разбросаны по спектаклю.

Изо всех постановок, которые можно было видеть в зале бывшего морозовского дворца, первая до сих пор кажется самой свежей. Когда вспоминаешь ее, можно легко себе представить, что и сейчас она вызывала бы к себе тот интерес новизны, который был присущ ей в первые дни обнародования. Не трудно объяснить причину этого явления. Спектакль был разрядкой многолетнего обдумывания и того молчаливого, подспудного накопления опыта, которое протекало в гвырмовские дни Эйзенштейна. В «Мудреце» наконец отыскали себе временную форму самые решительные утверждения работы над «Котом в сапогах». То, что эта форма была временной, свидетельствует и ее дальнейшая судьба не только в постановках самого Эйзенштейна.

Планировка места игры, маленькая сцена, доведенная до размеров обычной платформы клубного президиума и снабженная занавесом, да две штанги, поддерживающие проволоку посреди зала-орхестры, где, собственно, и шел спектакль,— вот и все оборудование представления, составившего эпоху в истории развития нашего зрелища. Много лет спустя, когда очевидцы события уже рассеялись во времени и пространстве, Мейерхольд опубликовал план театра, о котором он так долго мечтал. Он воспроизводит, с дополнением подвижности пола орхестры, установку «Мудреца». Видеть в этом влияния одного из постановщиков на другого было бы неправильно: исходные предпосылки были одинаковы у обоих, и результаты должны были оказаться сходными.

А предпосылки построения тогдашнего зрелища были таковы. Профессиональный театр считался пережитком и подлежал уничтожению. Лицедейственное искусство должно было стать такой же собственностью любого из членов создающегося трудового общества, как письмо, рисование и музыка. Свободная игра на импровизированную тему в часы отдыха или в перерыве между работой осуществлялась любыми членами производства в рабочем помещении цеха ли, склада, безразлично. Она состояла из физических упражнений, вмонтированных в агитсюжет или шуточную сатиру на злобу дня производственного предприятия. «Мудрец» отправлялся от этого задания и делал попытку создать некоторую образцовую модель подобной игры. Модель эта оказалась, однако, настолько технически разработанной, что перестала быть спектаклем непрофессионалов. В ходе подготовки представления его персонал успел превратиться если не в заправских актеров, то в достаточно квалифицированных акробатов, а весь «Мудрец» потерял свое немедленное прикладное значение, превратившись в идеал развившихся возможностей лицедейской самодеятельности.

Проволочный трехмерный графизм «Мудреца» был в точном соответствии со всей трактовкой текста, положенного в основу игры. Не только от комедии Островского, но даже и от ее фабулы было отнято все, что прикрывало композиционные линии сочинения, и аттракционы спектакля были передвигаемы по ним с той же точностью, с какой его участники вынуждены были оперировать на приборах своей акробатики. Эффективность зрелища была велика. Не обладая особенно развитой, владея скорее надорванной зрительной памятью, я могу в любой момент воспроизвести перед собой все выдающиеся эпизоды спектакля, отделенного от меня десятилетием. Я до сих пор удивляюсь искусству, с каким актеры тогдашнего Пролеткульта изображали танки, и только не могу понять, как это они делали, чего не понимал и тогда, когда наблюдал их вживе, а не в воспоминании. Мне до сих пор не удалось объяснить себе ни легкости, с какой Янукова поднималась по балансиру, упертому в пояс своего партнера, ни свободы, с какой она соскакивала со своего рожна на парапет балкона, где ее встречало всегдашнее удивление сидевшей там публики, ни полного отсутствия того волнения, которое сопровождает акробатизм даже самых опытных старожилов цирковой трапеции и неизменно выражается в учащенном дыхании и потребности сделать приветственный жест, когда исполнитель чувствует себя наконец на твердой земле.

Казалось бы, что агитационное значение спектакля, где «не было ничего лишнего», отвлекающего от его прямого назначения, должно было быть очень высоко. На деле получилось нечто иное. Доведенные до своей линейной чистоты средства выразительности сами стали объектом внимания зрителя в ущерб агитационной теме, на которую были смонтированы. Средства агитации становились на место ее цели и стремились стать самодовлеющими. Здесь еще лишний раз цирк показал

свою силу. Вот почему Эйзенштейн в дальнейшей работе над спектаклем, идя от «Мудреца», шел в сторону развития актерской части лицедейства и ограничения цирковой, а не уперся в попытки создать символику акробатических номеров на фабульной основе более детализованной, чем она была в «Мудреце».

Действительно, позднейшие работы эйзенштейновского Пролеткульта пошли по линии разрастания актерской игры, становившейся все более и более профессиональной. В труппе намечались дарования, обнаруживались и режиссерские одаренности. Эйзенштейн ходил за ними, как садовник-любитель за редкими экземплярами своей рабатки. С большинством из них дружба, в самом высоком значении этого слова, сохранилась на всю жизнь, если это понятие уместно в отношении такого молодого человека, каким является этот мастер. В тот период Эйзенштейн вознаграждал себя за лишения, которым был подвергнут в свои школьные годы.

Если Янукова не сознавала опасности своего номера, ее слишком хорошо ощущал ее режиссер. Публика, видевшая, как его кинопортрет раскланивался на заключительные вызовы, не знала, почему он живьем не выходит на сцену, и многие прошлые посетители морозовского зала, вероятно, удивятся, узнав что все время балансирного номера проводилось Эйзенштейном в трагических блужданиях среди голубых изразцов подвальной кухни пролеткультовского дворца, где режиссер с перебоями дыхания и сердца отсчитывал секунды аттракциона и оживал только в момент аплодисментов, возвещавших, что его актриса осталась-таки в живых на этот раз. Дело прошлое, сердце билось страхом не только за сотрудницу: беспощадный художник любил и был любим. Его счастье было ужасно.

Так переживался им ТЕМП, это временно́е начало спектакля, основа циркового искусства. Его Эйзенштейн чувствовал всегда настолько остро, что не мог никогда сформулировать понятия мизансцены в отвлечении от понятия ее временно́й длительности. То, что он, исполняя классное задание Мейерхольда, представил не плоскостную запись движений актеров по полу одного из явлений «Идеального мужа», но использовал фасадную плоскость эпюра для прочерчивания временно́й схемы движения и, перегнув чертеж по оси проекции, построил проволочную модель мизансцены со введением в нее проекции четвертого измерения времени, которую так и не удалось в свое время начертить Минковскому, несмотря на клятвенные заверения его исторического доклада, свидетельствует не о замашках первого ученика, желающего блеснуть перед товарищами своими познаниями в начертательной геометрии. Это являлось принципиальной установкой всего режиссерского мировосприятия Эйзенштейна. Во всякой постановке он учитывает темп, время — и оно в его планировках играет самую уплотненную материально роль: как в своем отвлеченном значении, так и в качественных изменениях, им претерпеваемых. К цирковым моментам «Мудреца» Эйзенштейн был приведен желанием особенно осязательно показать игру разнокачественным временем в пределах спектакля, а не теми увлечениями чистой формой, которые обусловили собой многочисленные попытки синтеза цирка с театром в деятельности и Сергея Радлова и Ивана Рукавишникова.

Цирковые аттракционы сделали свое дело и в третьей постановке — «Противогазах» С. Третьякова — начисто отсутствуют. Но временно́е начало именно в ней особенно торжествует свою победу. В этой третьей работе центральным оказался не тот эпизод, к которому автор подводил свой сценарий. Наиболее ярким моментом стала проходная антирелигиозная сцена со снятием икон, где во всю ширь развернулось искусство Эйзенштейна — планировщика подвижных масс сценической

площадки. В сущности, и площадки-то не было, но замечательная игра Александрова, переодетого женщиной, и обращающейся вокруг него толпы создавали сценическое пространство без помощи оказавшихся в стороне станков, близко напоминавших конструкцию «Рогоносца».

В «Противогазах» Эйзенштейн осуществил наконец тип спектакля, разыгрываемого в цехе, на фоне фабричного оборудования. По обычной в таких случаях игре судьбы, спектакль этот оказался наиболее актерски профессиональным. Привлеченное к делу оборудование газового завода, на котором была дана его премьера, никак не участвовало в спектакле и забывалось после первого десятка реплик. Уже то обстоятельство, что в цех пришлось ввозить театральные станки, свидетельствует о предрешенности этой теоретической неудачи. Это мне казалось настолько очевидным, что в то время я в ней не сомневался и считал всю затею зряшной. Может быть, это происходило оттого, что я в предшествующие годы со слишком большой поспешностью хоронил профессиональный театр и провозглашал время свободного лицедейства в цехах уже наступившим. Подобно всем пророкам, видя, что мое прорицание не сбывается, я счел его полностью неверным и отложил его исполнение до времен полного построения коммунизма.

Не знаю, разделял ли мои тогдашние мнения Эйзенштейн. Он был что-то слишком спокоен на своей последней премьере, а в последовавшей скоро борьбе за руководство театром Пролеткульта вел себя слишком пассивно, чтобы думать об его заинтересованности в победе, которая могла быть им одержана при малейшем напряжении сил.

Его уже тогда подмывало заняться искусством, где он мог бы оперировать бо́льшими массами, чем это позволяет любой театр, и где любезное его характеру временно́е начало является не элементом, а самой сущностью зрелища. Он уже со свойственной ему осторожностью попробовал свои силы над маленьким фильмом в конце «Мудреца». Он мог быть доволен достигнутыми результатами: незнакомое дело оказывалось не таким хитрым, как казалось со стороны.

Двинуть Пролеткульт на работу над фильмом, который бы ставил Эйзенштейн, а играли бы актеры созданного им коллектива, было делом нетрудным, довести его до конца оказалось предприятием невозможным. Руководство морщилось, но терпело спектакли Эйзенштейна. Фильм же его, начиная со сценария, превысил испытанную выносливость начальства. Начался один из тех конфликтов, которыми определяется самостоятельность каждого большого мастера. То, что бесшумно ликвидировалось в стенах ГВЫРМа, в дворце Пролеткульта привлекло к себе интерес всей советской зрелищной общественности. Борьба развернулась широко. Меньше всего в ней участвовал сам Эйзенштейн.

В ее перипетиях раскрылось одно замечательное свойство его как общественника. Он принимает бой только тогда, когда давно очистил позиции, подлежащие оспариванию, доставляя противнику краткое удовольствие занять их без потерь и обнаружить, что Эйзенштейн со своими главными силами уже отошел на новую линию, заранее укрепленную в тылу победителя.

Сражались главным образом друзья Эйзенштейна по ГВЫРМу и те, кто успел оценить его три последних спектакля. В. Э. Мейерхольд самым решительным образом выступил на защиту своего ученика. Он сделал больше: он предложил «изгнаннику» свой собственный театр. Эйзенштейну предоставлялось самостоятельно и бесконтрольно ставить одну из трех пьес на выбор: «Гамлета», «Ревизора» или «Горе от ума». Несколько часов подряд недавний юбиляр объяснял Эйзенштейну, что работа в кино не должна заступать места театральной деятельности, что временные обиды

должны отбрасываться, когда дело идет о работе такого режиссера, что он видит в Эйзенштейне своего преемника и наследника в сценическом творчестве и что, кроме него, у него в искусстве постановщика никого нет. На этот раз слезы были, кажется, на глазах Эйзенштейна. Он долго благодарил мастера и благодарен ему и по сей день. Он не скрывал своей благодарности и своего волнения. Подарка учителя он не принял. Он считал, что с театром он кончил навсегда. Кажется, он считает это и до сих пор. Мне кажется, что он ошибается.

Пока руководство Пролеткульта страстно обсуждало создавшийся конфликт и принимало меры к ликвидации в своих стенах зловредной деятельности Эйзенштейна, пока оно отвергало свою прикосновенность к написанному еретиком сценарию, пока Эйзенштейна защищали друзья, пока еще шумели трибуны и залы диспутов да подсыхали газетные страницы полемики, спорный сценарий проходил инстанции, определенные всякому сценарию в Совкино. Эйзенштейн ставил его силами своей пролеткультовской труппы, только под более известной экрану маркой. Когда конфликт принял совершенно неразрешимый характер, Эйзенштейн предложил спорщикам простейший выход — свой собственный уход, фактически уже состоявшийся. Тщетно бежали за ним с чеховским воплем: «я заставлю тебя играть, шулер», — догнать его оказалось делом нелегким. На это потребовалось десять лет, а тогда и догоняемый и погоня обнаружили себя за разными столами одного и того же Союзкино. Они дружелюбно взглянули друг на друга и обменялись взаимными пожеланиями плодотворности совместной работы.

Судьба театра Пролеткульта после отставления его от Эйзенштейна достаточно известна, чтобы ее здесь рассматривать.

Так проходит слава света, так меняются времена, и мы меняемся вместе с ними. Да будет тебе земля пухом, честный труженик.

●

Покойный композитор Лядов радовался, что на его могиле не будет произнесена эта священная формула. Об Эйзенштейне принято думать, как о неисправимом лентяе. Говорят, что он даже начертил на потолке своей комнаты нечто вроде мишени, чтобы ловчее было в него плевать. Люди, передававшие мне эти подробности, обычно прибавляли: «гениальные люди всегда ленивы». Они забывали, что Гете, которого они считают тоже гениальным, говаривал: «гений — это трудолюбие». Но Эйзенштейн никогда не позировал на гения и внешних вторичных признаков гениальности в нем всего-навсего его длинные волосы, впрочем, всегда рачительно причесанные и ничуть не похожие на львиные гривы гениев «молодой Франции», создавших самое представление о внешних опознавательных признаках художественной одаренности человека.

Я редко встречал более трудолюбивое существо — его сознание не успокаивается ни на мгновение, и что бы он ни делал, он всегда обдумывает ту или иную деталь своей профессиональной работы. К ней неизбежно возвращается разговор о самых, казалось бы, чуждых ей вещах; все, что способно быть вложено в пределы кинокадра, откуда бы оно ни приходило, по какому бы случаю ни возникало перед Эйзенштейном, раз коснувшись его мыслительных центров, немедленно получает киноформулировку и отлагается в сознании как материал, который надо будет непременно использовать при первом удобном случае, то есть при первой же кинопостановке.

Здесь начинается трудность. Кинопостановки Эйзенштейна, как известно, вещь не слишком частая. За всю свою блестящую карьеру он работал над пятью картинами, из них же на экране оказалось только четыре. Таким образом, накапливаемый материал принужден достаточно долго отстаиваться в сознании. А сознание продолжает работать над ним все это время. Каждое жизненное представление,

сделавшись киноматериалом и удерживаясь в памяти художника, сохраняется не совсем так, как битая птица в холодильнике. Оно подвержено процессам брожения, разложения и почкования. Оно обрастает другими понятиями, пускает отростки, покрывается налетами ассоциаций, разбухает, теснит соседей, отталкивается от них или с ними сращивается. Процесс протекает независимо от воли обладателя этих драгоценностей и вне его контроля. Управлять им можно только при наличии руководящего сюжета, но сюжета приходится ждать, так как, согласно вышесказанному, постановки Эйзенштейна — вещь редкая.

В промежутках между ними он делает все от него возможное для разгрузки от излишка непрерывно набирающегося материала. Он раздает их на лекциях, которые он читает не первый год, по кафедре, которой заведует во ВГИКе, на докладах, с которыми выступает, в статьях, которые пишет. Тщетно. Лучшее, что ему удается в таком случае,—это объединить группу понятий в замысле ее кинореализации. Процесс развития материала этим остановить не удается. Он только активизируется. Уже не разрозненные понятия продолжают свое погребное существование, а замыслы во всей своей конкретности вступают на путь разложения или контаминации. Творческое сознание Эйзенштейна перенапряжено до крайности. Он похож на снаряд, начиненный сильно взрывчатым веществом, которое готово взорваться в любую минуту. Он пробует бороться с протекающим в нем процессом тем, что не думает об уже запомненном. Напрасно. Он поневоле вынужден думать о новом, а это значит прибавлять новый материал к старому, которого без того девать некуда. Можно представить себе, что происходит, когда начинается работа над сюжетом. Здесь уже приходится говорить не об ассоциациях идей, а об их диссоциации. Процесс протекает с такой напряженностью, что его редкая фабула способна выдержать, не разорвавшись под огромным, стремительным и тяжелым потоком освобожденных образов, понятий и положений. Отсюда и требовательность Эйзенштейна к сюжету. Выбранный недостаточно точно, он не может выполнить своего непосредственного назначения — подчинить себе творческий поток, который, прорвав его, рассеется и распылится, как струя фонтана или жидкость на плоскости.

Один из доброжелателей, которые имеются, к несчастью, у каждого художника, сожалея о необузданности Эйзенштейна, предлагал однажды излечить ее, посадив этого постановщика за картину «Как топить печку»— и только. Несчастный не представлял себе последствий такой опрометчивости. Он не знал, что приведет на экран печи всех времен и народов. Что гроты Альтамиры будут вынуждены раскрыть тайны кухни троглодитов, что индейцы рассядутся перед костром вигвама, жрецы Деметры склонятся перед алтарем своей богини, а их собратья из храма Гестии станут добывать огонь путем конического зеркала, испанская инквизиция зажжет свои костры, будет в срубе гореть протопоп Аввакум, домны Магнитогорска вступят в перекличку с Кузбассом, бессемеровы реторты выбросят сноп пылающего газа, и языки огня будут долго плясать в рамке кадра танец мифических саламандр. Что касается до вопроса, как топить печку, — он разорвется на мелкие оговорки к изложенной вкратце сумятице и исчезнет в ней, как морская галька в волне, поднятой бурей. Просмотрев картину «Стачка», всякий сможет убедиться в правильности мною сказанного. Ее сюжет претерпел описанную участь — он был слишком абстрактен, а потому и слишком податлив*.

* Правда, в этой картине, которую Эйзенштейн определяет как необходимый этап в творчестве каждого режиссера,— в работе над темой о подпольщине — сказывается и самое его «подпольное» существование как

Тот «формализм», в котором одно время было модно упрекать Эйзенштейна, является одним из средств, какими он пытается управлять процессом диссоциации идей. Его происхождение справедливей искать не во внешнем влиянии со стороны некоторых друзей творческой молодости художника, а в его математическом образовании, приучившем его к мнению о спасительности формулы, и его архитектурном обучении, привившем ему привычку замкнутой и стандартизованной детали-приема. Архитектура комбинирует эти детали в пространстве, кино — во времени, но оба искусства построены на игре пропорциями, отношениями основных единиц своего материала. Кино только по недоразумению считается искусством пространственным.

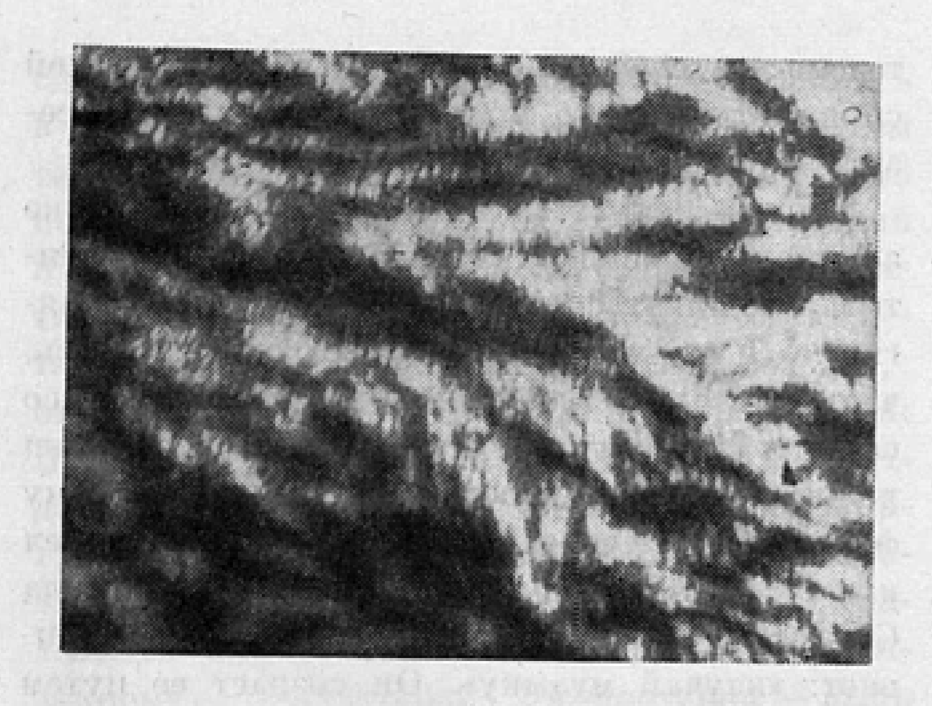
Его пространство фиктивно. Оно ограничено ложностью перспективы апланатов и проекционного стекла, искажено свойствами экранной проекции, только условно трехмерно, и образы, на нем возникающие, неизменно плоски. Они живут только своим движением, движением на ограниченнейшем пространстве кадра-экрана, где первенствующее значение имеет неограниченное протекание времени, в которое эти образы вносят его качество, заставляя его казаться то медленно, то быстро идущим наперекор равномерному движению часовой стрелки в карманах или на руках тех посетителей кино, которые вздумают с ней справляться, и то только по окончании сеанса.

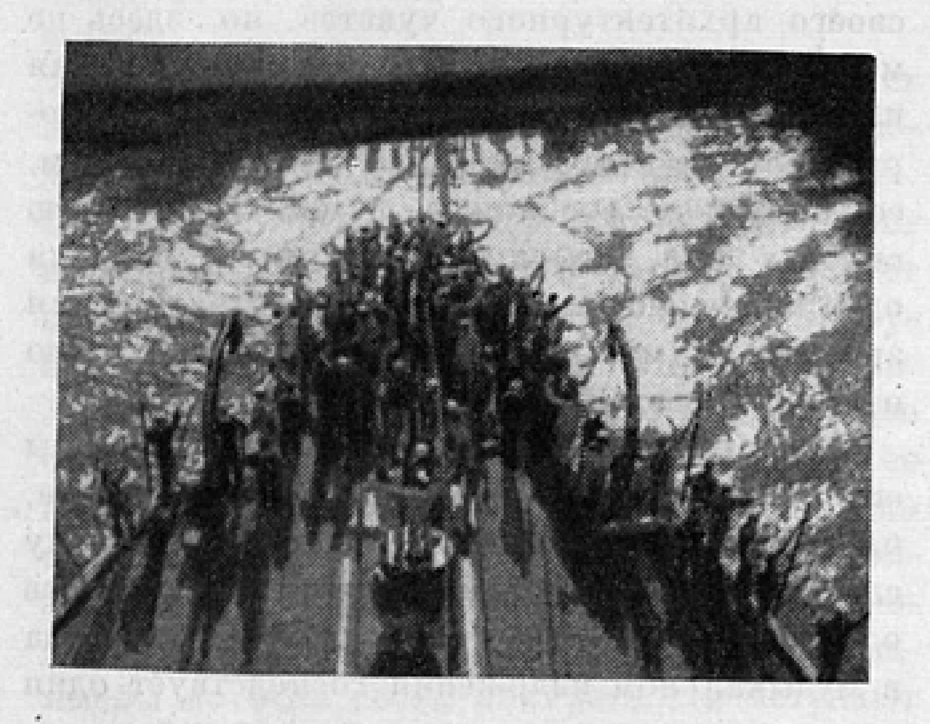
Кино — искусство временно́е и еще ближе архитектуры подходит к музыке. Я не любитель вмешиваться в чужие семейные передряги, но и не мне одному приходится жалеть, что родители Эйзенштейна не подождали со своим разрывом года этак три, что ли, и наш режиссер не получил доступа к материнскому фортепьяно. Он сам чувствует этот пробел в своей вооруженности. И ему, как некогда Сократу, его внутренний голос приговаривает: «изучай музыку». Он создает ее путем своего архитектурного чувства, но здесь не может не сказаться неполнота оперирования по аналогии. У музыки есть средства, которыми архитектура не располагает. Впрочем, ее привычка соединять в создаваемых ею образах ряд равноправных мотивов оказала одно из решающих влияний на создание стиля зрительной музыки Эйзенштейна. Я говорю о его полифонии.

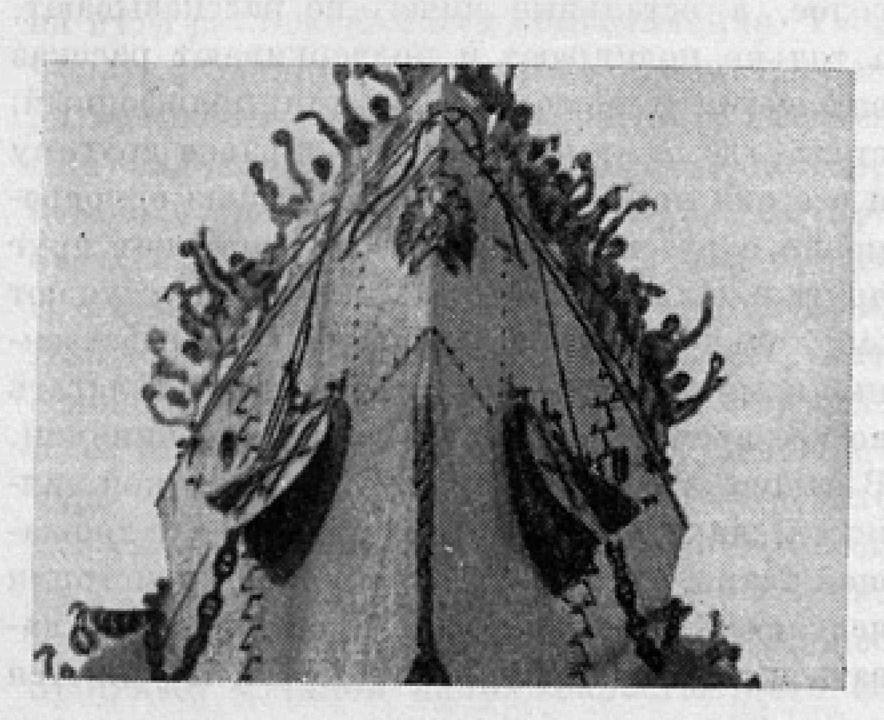
Музыкальные термины читателю знакомы еще меньше, чем термины архитектурные, поэтому знающие извинят меня, если я буду слишком элементарен в определениях. Есть одноголосый, или гомофонный, стиль, когда в музыкальном изложении господствует один голос, а остальные ничего не рассказывают, а только подпирают и подчеркивают рассказ ведущего, и многоголосый, или полифонный, стиль, где каждый голос равноправен другому и все они поют каждый свой рассказ одновременно с рассказом других или сменяют друг друга в должности ведущего, причем уступают ему только главный рассказ, а свои собственные комментарии к нему продолжают излагать во все время своего пребывания в сочинении. В наших условиях, когда культ одинокой личности, диктующей свою волю прочей дрожащей твари, кажется уделом времен доистории человечества, многоголосый стиль может казаться наиболее современным. Он и является

режиссера, втихомолку собиравшего мысли и образцы, получившего наконец долгожданную возможность перенести их на экран и с жадной поспешностью стремящегося выбросить их единым духом, не отрываясь и боязливо оглядываясь, как бы кто не помешал этому излиянию.

Такова судьба каждого первого произведения художника. Они всегда бывают перегружены, зачастую хаотичны, и Вебер рекомендовал топить их, как слепых котят. Композитор был жесток к себе и еще более жесток к потомству. Первые произведения всегда являются лучшим источником для понимания последующего развития художника: это великолепнейший из всех возможных комментариев.







стилем кинопродукции Эйзенштейна, отличающим ее от продукции подавляющего большинства его современников. То обстоятельство, что свой стиль ему приходится вырабатывать на свой страх и риск, не имея поддержки в аналогии музыкальной полифонии, лишает киноискусство своего Баха, а Эйзенштейна либо поддержки твердых указаний на выход из естественных затруднений композиций, либо не остерегает от принятия на себя задач, уже доказавших свою непреодолимую трудность.

Не так давно, проигрывая с одним пианистом переложение органной э-молльной фуги, я услыхал возглас: «Пропал Бах! Влез в фигурацию, и она его теперь не выпускает!» Действительно, разложенная на элементы своего движения, тема завивалась в гаммообразных пассажах, получивших полную свободу пластической проекции, казалось, до бесконечности. Однако мой спутник по клавиру был неправ. Бах поддерживал фигурацию непрерывным проведением темы, хотя бы и в обрывках ее изложения на всем пространстве фигурации, и она окончилась тогда, когда обрывки главного рассказа медленно, но неуклонно, проделав предписанные им превращения, сколотились в основной напев — кант и отменили надобность в его разложении — дисканте.

Ни в «Стачке», ни в «Старом и новом» Эйзенштейну не удалось подчинить свою фигурацию основному изложению. Обрывки главной темы он угадал ввести в эпизоды движения жидкости, но не одновременно; а вперебой со свободным восхождением — нисхождением водяной игры. От этого она получила самодовлеющий характер и выпала из временно́й архитектуры сочинения. Здесь правым оказался бы комментатор, сказавший: «фигурация захлестнула Эйзенштейна и не выпускает».

Только в «Броненосце «Потемкине» свободная стихия несет и корабль и его население и их повесть на себе. В этой картине, с помощью

огромного по насыщенности возможностями и жесткого по своей исторической замкнутости сюжета, фигурация оказалась прикрепленной к рассказу настолько, что он проходит одновременно с ней. Недаром «Броненосец «Потемкин» является любимым у публики произведением Эйзенштейна, хотя по богатству изложения и по тонкости разработки его он уступает «Октябрю», лучшему созданию всей кинематографии вообще.

С «Броненосцем «Потемкиным» у меня связывается одно наблюдение, которое, мне кажется, стоит проверить. Пианист, намечавший для себя виртуозную карьеру, оказался вынужденным аккомпанировать этой картине в кино, поселившимся в помещении театра, в котором он служил, когда труппа уехала в поездку, где работа виртуоза не понадобилась.

Не умея импровизировать изобразительную музыку под картину и исходя из соображения, что в кино посетителю не до музыки вообще, пианист этот (Л. Арнштам, надеюсь, не станет оспаривать дальнейшего) принялся проигрывать те пьесы своего репертуара, которые готовил к предполагавшемуся в наступающем сезоне концерте. Он мало обращался к экрану сеанса и собирал свое внимание на собственном исполнении. Играя известное переложение скрипичной Чаконны Баха, он был поражен тем обстоятельством, что эта пьеса кончилась одновременно с последней частью «Броненосца «Потемкина», начавшись одновременно с исчезновением ее вступительного титра. В следующем сеансе пианист решил проверить себя и повторил Чаконну, как только началась последняя часть фильма. Теперь он уже поглядывал на экран. Выяснилось при этом, что лучшего аккомпанемента для данного отрывка картины вообще не придумать. Чаконна, написанная в восемнадцатом веке, полностью повторяла кинетические построения картины, созданной в двадцатом столетии. Пианист несколько раз (один из них в моем присутствии) повторил свой эксперимент, и ни разу результат его не обманывал. Любопытно бы проверить остальные части партиты де-молль на соответственных частях «Броненосца «Потемкина».

Мне кажется, что совершенство композиции «Броненосца» коренится в малом его отстоянии от «Стачки». Разрядка материала, произведенная пышным барокко первой революционной картины, облегчила волевое напряжение кинокомпозитора и дала ему возможность управляться с вызванными им в поле своего творчества силами. Сочинение «Октября» вклинилось в работу над колхозным фильмом, впоследствии получившим имя «Старое и новое». Оно разорвало эту работу и несомненно ей повредило, но само от этого выиграло. Впрочем, работа над колхозной темой еще не успела развернуться как следует, и облегчение было недостаточно велико. «Октябрь» не удается прочесть с первого раза. Он принадлежит к таким произведениям, которые надо перечитывать. В литературе мы считаем это достоинством, в музыке о преимуществах созданий этого рода говорить не приходится, Мейерхольд не устает повторять, что его постановки надо смотреть по нескольку раз. Не вижу ничего невозможного в том, чтобы сложность восприятия «Октября» отнести к его положительным качествам. Только при повторных просмотрах обнаруживается все замечательное единство изложения и взаимное превращение одних зрительных тем в другие. Только возможность продумать про себя и проверить зрительно позволяет оценить огненность политического обличения не только в «жестокости» кадров об июльских победительницах (параллель — «ударницы») или разрывания лошади на Дворцовом мосту, но и превращение этой темы в образ сброшенной с моста работницы, этой пролетарской Офелии, к которой тщетно было бы искать пары во всех иллюстрациях предпоследних стихов последней сцены четвертого акта славной трагедии.

Здесь, в этой фигурации, где волосы жертвы широкой волной распускаются в роковой для нее водной стихии, Эйзенштейн не побоялся сочинять образ красивый и с точки зрения канонов буржуазной эстетики. Это обращение к признанной врагом ценности здесь получает полемический характер. В «Старом и новом» никто не назовет героиню красавицей, привлекательность Марфы Лапкиной возникает из классового сочувствия ее образу. Он становится красивым потому, что его любят, он по милу хорош.

Участь этой композиции была трагической. Она до своего появления на экране, в течение многократных откладываний работы над ней, была изучена, усвоена и уже разобрана на кадры, как классическая комедия разбирается на пословицы. А когда ее удалось завершить и показать, колхозная действительность развилась настолько, что отправные задачи композиции отошли уже на расстояние далекого прошлого. Странно было бы винить постановщика за то, что наша жизнь так стремительно прогрессирует, как странно было бы жаловаться жениху, что его невеста слишком красива. Однако у этого фильма есть слабость, которая зависит не от времени.

Эйзенштейн задумал дать в нем киноформулировку тех пяти видов хозяйства, которые, как показал Ленин, сосуществуют в нашей стране. Эти пять видов хозяйства представляют собой пять тем, которые надлежало проводить последовательно, вперемежку и одновременно. Композиция, которая этому требованию удовлетворяет, в музыке называется фугой, в данном случае пятерной фугой. Но Бах не позволил себе выходить за пределы тройной фуги, Гендель следовал его примеру, и только, кажется, Керубини, в своем учебнике контрапункта (книги у меня под рукой нет, и я не слишком полагаюсь на свою память) дает пример фуги четверной, а о пятерной фуге никто из этих специалистов даже и мечтать не смел, полагая ее в природе музыки вещью немыслимой. Эйзенштейн со свойственной ему смелостью взялся за эту задачу, не откажем ему за это в том почете, который донес до наших дней древние сказания об Икаре и Фаэтоне.

●

В Мексике, куда его занесла нелегкая для постановки его пятого фильма, он внезапно обнаружил страну своих грез. Он предчувствовал ее еще в дни работы над «Мексиканцем», но, что редко бывает с художниками временных искусств, действительность превзошла все ожидания. Кажется, здесь, где на каждое сращение понятий своего сознания или чувства он находил объект, готовый принять его реализацию в образе, он уверовал в возможность высказаться до конца и выйти из того мучительного перенапряжения, которое тяготеет над всей его жизнью. Мощность творческого разряда и буйство освобожденных образных формул, о которых уже приходилось говорить, создают тот километраж его негативной пленки, на который жалуются наши экономные кинохозяйственники. Здесь, где пленка не была дефицитной, километраж достиг рекордных даже для Америки размеров. Ни одной своей работы Эйзенштейн так не хотел увидеть на экране. Для этого он даже готов был пойти на борьбу.

...Эта история у нас мало известна. Она отличается гнусностью, которая останавливает каретку даже моей многотерпеливой машинки, а Эйзенштейн до сих пор еще не успел отнестись к ней как к материалу будущих своих постановок. А материал богатый.

Эйзенштейн два года не мог без ужаса видеть катушки с пленкой и начинал трястись при виде съемочной камеры. Как говорят летчики и жокеи — он потерял сердце. Так бывает не только с людьми: это случается и с охотничьими собаками, если неумелый стрелок влепит им заряд в лапу. Собачья жизнь коротка. Подбитый пес редко возвра-

щается на болото. Человек счастливей. Ему отпущено больше времени, и оно, великий целитель, наслаивая впечатления на впечатления, вновь начинает томить художника его постоянной болезнью — потребностью рассказать себя в образах и освободить себя от замыслов, требующих выражения. Что за дело художнику, если полное освобождение не приходит? Оно все-таки виднеется в той «бесконечно удаленной точке» перспективного построения, где сходятся параллельные рельсы железной дороги и до которой никогда не дойти нарисованному на картине человеку.

Я не знаю, что будет ставить этот человек, именем которого стали уже начинаться толстые диссертации немецких профессоров эстетики, которого чествовал всеми своими почестями Кембриджский университет и который в свою очередь поверг в изумление и восторг один из его колледжей, процитировав в благодарственном письме частушку, сложенную именно в этом заведении и произносимую только посвященными во все тайные закоулки университетской жизни студентами.

Я не знаю, что он будет ставить. Я не заметил в нем перемены ни тогда, когда он основался в Пролеткульте, ни тогда, когда он из него ушел. Я не видел ее и после его возвращения из Мексики, как нет ее и в обстановке его жизни. Он не поддался влиянию своей славы и оставляет без внимания ее атрибуты.

Он по-прежнему скользит по вещам в своем разговоре и защищается от чужого любопытства не уклончивостью или хитростью, а подавляющей откровенностью, полным отсутствием всякого сопротивления пытливости собеседника. Рассчитанно? Не знаю. Может быть, эта улитка так же быстро прячет рога и свертывается по спиралям своей скорлупки, как и высовывается из нее. У меня никогда не хватало решимости проверить это обстоятельство, а уже написанное достаточно свидетельствует против моей скромности.

И сейчас пора, кажется, сказать несколько слов о пресловутой непродуктивности Эйзенштейна. Флобер за свою жизнь написал три романа, Бурже изготовил их несколько больше десятка, поэтическое наследие Малларме получает форму книги, только если печатать каждый из его сонетов на двух страницах. Но на каждом романе Флобера вскормилось по нескольку поколений романистов, каждый из сонетов Малларме руководил поэтической жизнью многих стихотворцев, а романы Бурже не пошли дальше развлечения часов вынужденного бездействия посетителей купе спальных вагонов и пассажиров океанского транспорта. В известных случаях продуктивность работы художника надо расценивать по ее отражению в творчестве других авторов. Если мы приложим этот критерий к работам Эйзенштейна, мы получим истинное представление о продуктивности работы этого человека.

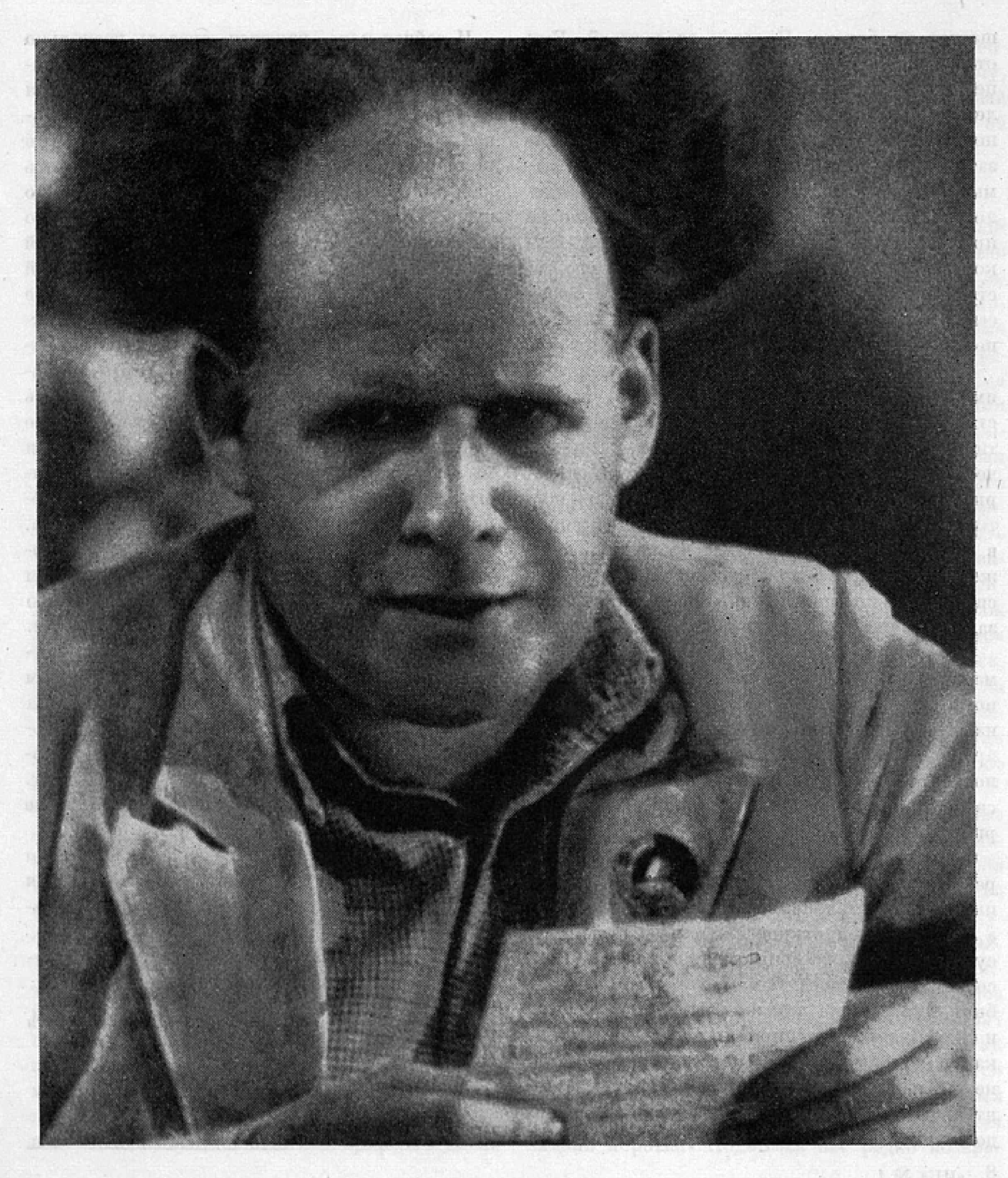
Он проходит сейчас среди нас со своей любезной улыбкой, со спрятанным выражением своих глубоко посаженных глаз, с легкостью движений своей начинающей полнеть фигуры. Он кажется всегда спокойным и распространяет вокруг себя уверенность в полном своем благополучии. Он из тех людей, за которых никто не беспокоится. Из тех, с которыми ничего случиться не может. Это правда — внешние потрясения его не пугают. А сплошная рана его психики оттого и не видна, что никак не затягивается.

Когда он будет умирать, он скажет (если позволит себе эту роскошь) то, что друзья приписывали умирающему Малларме: «Замыслы меня задушили».

Это очень большое счастье. Для обладания им н а д о и м е т ь т а л а н т.

23—29 декабря 1933 года

С. М. Эйзенштейн. 1943 (кинохроника)



Речь памяти Эйзенштейна

Илья Эренбург

Трудно говорить об Эйзенштейне: когда уходит большой человек, ощущение пустоты охватывает современников. Есть в человеческой природе печальное свойство: мы не всегда ощущаем присутствие гения, мы понимаем это тогда, когда закрывается дверь и гений уходит.

Эйзенштейн был и в юности взрослым. Мне он всегда представлялся мастером эпохи Возрождения. Этот ученый и мудрый человек родился в очень бурную эпоху. Этот зрелый ум посвятил себя тому искусству, которое едва рождается, которое мне мнится находящимся в эмбриональном состоянии, искусству, колеблющемуся между фотодокументом и пародированием дряхлого театра, между вдохновением и индустрией. Эйзенштейн будет значиться в истории кино как один из его великих зачинателей, и если мы сидим в зале Дома, который носит громкое название, если в этом зале собрались люди искусства, то в значительной степени потому, что жил Сергей Михайлович.

Он был революционером. Не только по долгу — по призванию. Не только по отношению к продукторам Голливуда, но и по отношению к своей работе. Не только в политике — в искусстве. Может быть, потому так часто было ему трудно, так часто он встречал непонимание. Но он победил. Говоря это, я думаю не об его фильмах. Они не останутся классическими памятниками: у кино еще нет ни классиков, ни предклассиков. Но что бы ни делали впредь кинорежиссеры, как бы ни разбавляли они начальную эссенцию водой, в любой их работе будет улыбаться, а порой усмехаться Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Есть каботажное плавание. Это спокойное и доходное дело. Броненосец «Потемкин» вышел в далекое плавание. Он из него не вернулся. Он и сейчас бродит по далеким морям, как Летучий Голландец. Пусть Немой заговорил и даже разболтался, пусть серые фигуранты вырядились во все цвета подозрительной радуги, пусть хлопотуны хлопочут об объеме, немой, серый, плоский «Потемкин» остается тем же: он говорит, если не на экране, то в памяти, в сознании, в подсознании миллионов людей.

Я помню, как его показывали тайком в маленьких залах Парижа, Берлина, Лондона. Сильные мира сего боялись катушек с пленкой, как страшного взрывчатого вещества. Им казалось, что сеансы будут иметь продолжение на улицах Тулона, Бреста, Киля, Гамбурга, Глазго. «Потемкин» стал символом, программой, призраком, который бродил и бродит по Европе. Слава нашего искусства, сила его воздействия связаны в представлении людей, говорящих на ста языках, с памятью об Эйзенштейне. Вот почему в коммунистических газетах в разных странах на первой странице, окруженный черной рамкой горя и наполненный гордостью, снова после долгих лет разлуки появился Эйзенштейн.

Я помню, как в Париже, в аудитории Сорбонны, несколько часов подряд он сражался за высокие идеалы нашего строя, за передовое искусство, за передовое человечество. Он сражался тонко, умно, парировал удары, улыбался новому веку и, поддерживаемый силой своего творческого гения, привлекал к нашей стране сердца.

Настанет день, когда весь наш народ поймет, что он потерял в тот час, когда скромно и мудро, неприметно, но патетично замолкло сердце Эйзенштейна. Он был всегда с народом, и народ его не предаст.

1948

„От вас прозвучит новое слово“

Теперь не все знают имя Михаила Александровича Чехова.

Чехов — актер Первой студии МХТ, ставшей затем МХАТ-II, играл Мальволио в «Двенадцатой ночи», Гамлета, Хлестакова, сановника Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого. Каждая новая работа Чехова всегда оказывалась в центре внимания москвичей. Однако со временем в его творчестве все явственнее стал ощущаться спор реализма, воспитанного Художественным театром, с мистицизмом.

В 1928 году М. А. Чехов покинул Советский Союз.

Вспоминая о нем, Игорь Ильинский пишет: «Чехов был самым крупным актером, которого я видел на сцене». Об актерском мастерстве Чехова говорил А. В. Луначарский.

Последние годы своей жизни (он умер в 1955 году) Михаил Чехов прожил за границей. Отрыв от русской сцены, от русского экрана, от родной почвы, питавшей его творчество, пагубно сказался на нем. Никогда уже он не поднялся на ту высокую ступень искусства, на которой находился, живя на Родине. Никогда уже он не узнал прежнего удовлетворения от творческой работы.

В США он пытался создать свой театр—безуспешно. Участие в фильмах Голливуда тоже не принесло успеха. Определенной известностью лишь пользовалась созданная им педагогическая студия.

Будучи недавно в Соединенных Штатах Америки, я навестил в Калифорнии жену Михаила Чехова Ксению Карловну. Она познакомила меня с материалами их семейного архива. Из различных заметок Чехова, из его дневника, переписки с друзьями, знакомыми, деятелями искусства я мог заключить, что уже вскоре после отъезда из России (в начале осени 1928 года) он понял, какую ошибку совершил.

«Все чаще,— признается он в дневнике, — вспоминался русский актер и русский зритель. Зарождалась настоящая, глубокая любовь к родному театру».

В другом месте он пишет: «Чем дальше от русской границы, тем тоскливее становится русскому актеру».

Все с большей тоской вспоминает в ту пору Михаил Чехов о Родине. Его живо интересует все, что там происходит, и он не упускает ни одной возможности узнать, услышать, познакомиться с работами советских кинематографистов. Параллельно со съемками в голливудских фильмах он работает над книгой «О технике актера» и ищет случая поделиться мыслями, которые его при этом посещают, с теми, кто остался на Родине, кому он больше всего хотел бы передать свой опыт. Его настроение тех лет ярко характеризует большое письмо, адресованное в киносекцию Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС). Письмо датировано 31 мая 1945 года и обращено к «Советским киноработникам по поводу «Иоанна Грозного» С. М. Эйзенштейна».

Ниже публикуются письмо Михаила Александровича Чехова и ответ Сергея Михайловича Эйзенштейна.

А. МОРОВ

Советским киноработникам по поводу „Иоанна Грозного“ С. М. Эйзенштейна

Дорогие друзья!

На днях я был приглашен на просмотр фильма С. М. Эйзенштейна «Иоанн Грозный» (1-я часть). Это третий или четвертый советский фильм, виденный мною за последний год. Позвольте мне, как человеку одной с вами профессии, высказать несколько мыслей по поводу вашей в высшей степени необычайной работы. Если бы я был среди вас, я непременно вызвал бы вас на собеседование. Почему же не сделать этого письменно?

Одна из положительных сторон «Грозного», как и других ваших фильмов, это их четкая, ясная форма как в постановке режиссера, так и в игре актеров. Нет другого театра на свете (я видел театры Европы, Англии, Америки), который так бы ценил, любил и понимал форму, как русский. Эта положительная сторона ваших фильмов имеет, однако, и свою отрицательную сторону: форма у вас не всегда наполнена содержанием.

В своей книге «The film sense» (в моем распоряжении имеется только английский перевод этой книги) Эйзенштейн, говоря о монтаже, высказывает мысль: «...перед нашими фильмами стоят задачи не только логически связного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа».

Вот этого «максимума эмоций», этого живого стимулирующего максимума чувства мне и не хватает в игре актера. Впечатление мое таково: актер слишком хорошо знает, что он играет, знает в ущерб своему чувству. Он знает, что тут он гневается, тут ревнует, тут боится, тут любит, но не чувствует этого. Он думает, что чувствует, и обманывает себя этой иллюзией.

Чувство в театральном искусстве ценнее мысли, а при четкой форме, как в «Грозном», оно получает первенствующее значение. Форма «Грозного» обязывает актера: он должен подняться до нее чувствами, не только одним пониманием, не только мыслью. (Я не говорю: актер не должен мыслить, нет, но он не должен засушивать размышлениями свою роль. Мысль актера — фантазия, а не рассудок.)

Чувство актера не только наполняет форму, но и оправдывает ее. В замысле Эйзенштейна много огня и силы, далеко превышающих психологию обыденной жизни. Он задумал трагедию шекспировского размаха. Так она и доходит до нас зрительно. Форма дана режиссером, она очаровывает нас, но оставляет холодными. Возникает вопрос: неужели нет у русского актера этих шекспировско-эйзенштейновских чувств, огня и страстей?

Конечно, есть. Снова скажу: ни у одного актера в мире нет таких сильных, горячих, волнительных и волнующих чувств, как у русского. Но их надо вскрыть, надо научиться вызывать их в себе по желанию, надо тренировать большие чувства, чтобы стать трагическим актером. Как это сделать? Во-первых, устранить препятствие, мешающее их проявлению, и, во-вторых, применить правильные методы к пробуждению нужных для трагедии чувств. Поговорим об этих двух вещах.

Что мешает вашим чувствам в «Грозном»? Прежде всего речь. Вы говорите мысль, ударяя на главном слове, и растягиваете фразу, делая неоправданные паузы (задержки) между словами. Этой манерой говорить в большей или меньшей мере страдаете вы все. Всю фразу произносите вы холодно (я бы сказал — мертво) в надежде на ударное слово. Чувство не может пробиться сквозь эту несвойственную человеку манеру речи. Ударение на важном слове, на фразе необходимо, но вопрос в том, как и чем сделать это ударение. Вы по большей части делаете его голосом, напрягая при этом свою волю. Но ударение можно сделать и чувством, и это самый ценный вид ударения. У вас же в игре оно встречается слишком редко. От постоянных голосо-волевых ударений ваша речь очень скоро начинает производить

монотонное впечатление. За нею становится трудно следить. Разделяя слова во фразе и голосово ударяя на главном из них, вы не даете чувству «места», где оно, вспыхнув, могло бы наполнить нюансами вашу речь, сделать ее разнообразной и волнительной. Чувство в речи приковывает внимание зрителя и заставляет его с волнением ждать: что же дальше? Речь только волевая (так сказать, метрическая) ослабляет интерес зрителя. И, наконец, воля и голос, если они не окрашены чувством, неизбежно производят механическое впечатление, а это, я уверен, не может входить в ваши художественные замыслы. Только целую фразу (не разорванную искусственными задержками между словами) сможете вы наполнить чувствами, передать их зрителю. Фраза — живой организм. Ее нельзя анатомировать безнаказанно. И не только отдельная фраза, целый ряд фраз, связанных чувствами, образуют живой организм. Но если распадаются и теряют жизнь слова одной фразы, как может уцелеть живая связь многих фраз?

Может быть, впечатление мое ошибочно, но оно таково: делая паузы между отдельными словами, вы думаете, что эти паузы производят на зрителя впечатление чувства, которым в эту минуту должен жить ваш герой. Может быть, полусознательно вы ожидаете, что в этот молчаливый напряженный момент в вас самих вспыхнет чувство в эти полсекунды. Но происходит обратное: благодаря этим задержкам зритель остывает, и вам все снова и снова приходится завоевывать его внимание. Ваше напряжение, которое заполняет для вас эти полсекунды, переживается зрителем, как время пустое, ничем не заполненное. Напряжение это — не есть чувство и никогда не перейдет в него. Напротив: как всякое напряжение, оно задерживается и парализует чувство. Энергия такого напряжения центростремительна, она направляется во внутрь. Чувство же всегда направляется вовне, оно центробежно и поэтому несовместимо с напряженными мгновениями, прерывающими вашу речь. Возможно, что, затягивая вашу речь, вы хотите тем самым придать ей характер значительности. Если это так, то и здесь, не согретая большим чувством, ваша речь производит впечатление неоправданного пафоса, который делает всех действующих лиц похожими друг на друга.

Не только актеру, но и режиссеру вредит такая речь: она лишает его одного из наиболее сильных средств выразительности: паузы. Зритель уже не воспринимает ее, утомившись десятками, а потом и сотнями маленьких «пауз» у речи.

И, наконец, ваша тяжелая метрическая речь исключает возможность смены темпов. Игра ваша становится медленной, монотонной. Немало в «Грозном» стихийных моментов по темпу задумано режиссером, но эта стихия разбивается часто о медленный темп речи актеров. Без смены темпов тема начинает казаться растянутой, незначительной, отдельные моменты — повторениями, детали выступают на первый план, и зритель теряет связь с главным. Без смены темпов и актер не может жить высокими чувствами, нужными для трагедии. Темп в наши дни — проблема острая и волнительная. Я встретил здесь недавно приехавшего из Москвы фильмового работника. Он сказал мне: русский актер хочет научиться американскому фильмовому темпу. Я ответил: американскому «темпу» русский актер учиться не должен. В американском фильме — не темп, а спешка. Ею, по большей части, режиссер и актеры стремятся прикрыть пустоту и бессодержательность происходящего на экране. (Я исключаю, конечно, немногие фильмы большого значения.) Актеры здесь боятся замолчать даже на полсекунды: может обнаружиться полное ничто. Надо говорить, говорить, говорить. И как можно быстрее. Это не темп. Многому можно научиться от американского фильма, но только не темпу. Настоящий темп зависит от двух условий: первое — устра-

нение ненужных длиннот (в речи, игре, постановке) и второе — живое, подвижное чувство актера.

Темп, как вы знаете, бывает двоякого рода — внешний и внутренний. Первый выражается в быстрой или медленной смене внешних средств выразительности, которыми пользуются и режиссер и актер (движение, речь, мизансцены, монтаж, всякого рода сценические эффекты и пр.). Второй, внутренний темп выражается в быстрой или медленной смене душевных состояний героя, изображаемого на сцене. Если темп первого рода (внешний) может быть достигнут режиссером чисто постановочными средствами, средствами монтажа, то второй (внутренний) темп зависит исключительно от актера. Этому, а не «американскому» темпу следует учиться русскому актеру: быстрой, но четкой смене образов, желаний, чувств и эмоций всякого рода.

Замечу, между прочим, что внутренний и внешний темпы могут и не совпадать при игре. Нередко это дает изумительные по неожиданности и силе эффекты. Но это уже дело режиссера.

В наши дни время течет быстрее. Мы чувствуем, думаем и ходим быстрее, чем десять-пятнадцать лет назад. Наш зритель тоже «скорее» смотрит и понимает происходящее на экране. Очень возможно, что люди эпохи Иоанна Грозного и думали, и говорили, и двигались тяжело и медленно. Может быть, это и было, так сказать, стилем их жизни. Но мы, в наши дни, уже не в состоянии вынести этой «исторической правды». В интересах художественности впечатления мы должны отказаться от нее. Можно изобразить тяжелых и медленных людей на экране, но это, пожалуй, лучше сделать средствами художественной изобразительности — намеками и характерными чертами, но не копированием воображаемой «исторической правды». С темпом нашей эпохи приходится считаться и актеру и главным образом режиссеру. Ошибочно поступает, по-моему, постановщик и тогда, когда затягивает темп сцен, смысл которых ясен и быстро усваивается зрителем. (Примерами таких сцен в «Грозном» могут быть: Грозный, умоляющий бояр присягнуть его сыну, или боярыня Старицкая с кубком яда и др.) Целый ряд сцен в этом роде мог бы быть ускорен в интересах темпа.

Можно, пожалуй, несколько затянуть сцену с очевидным простым содержанием, но только в том случае, если актер в состоянии удержать внимание публики все новыми и новыми нюансами своей игры. Если же этого нет, сцена «кончена» для зрителя в тот момент, когда он понял ее содержание. Мне кажется даже, что при экономии времени, при правильном темпе едва ли режиссеру «Грозного» понадобились бы две или три части (серии) его картины. Грандиозный замысел Эйзенштейна выиграл бы неизмеримо, если бы он захотел показать нам всю судьбу Грозного в одной, хотя бы и длинной картине.

Теперь несколько слов о том, как может вызвать актер в себе большие чувства, нужные ему для трагедии. Я не знаю, каким методом пользуетесь вы теперь, но если бы вы захотели спросить у меня, я мог бы посоветовать вам следующее.

Смотрите в вашем изображении на исполняемого вами героя так долго и так интенсивно, пока его чувства, которые вы тоже «видите» в вашем воображении, не пробудят в вас самих таких же чувств, пока его чувства не станут вашими чувствами. Снова позволю себе сказать, рискуя ошибиться: вы «недосматриваете» внутреннюю жизнь изображаемого вами героя. Те чувства, которые вы показываете на экране, слишком поверхностны, слишком общи, абстрактны и не индивидуальны. В творческой фантазии таких чувств нет. Там они глубже, сложнее, интереснее. Вы слишком рано начинаете изображать то, что, может быть, только промелькнуло в вашем воображении. Дайте созреть вашему чувству под влиянием наблюдаемого вами образа. Смотрите на него (в него!)

каждый день, по нескольку раз в день. Тогда вы не будете изображать вообще испуг, вообще любовь, вообще злобу. Образ, созданный вашей творческой фантазией, не позволит вам этого. Сделайте опыт: представьте себе, что вы Шекспир, Микеланджело или древнегреческий скульптор, и начните творить заново Лира в пустыне, Моисея, Лаокоона. Пусть эти творения станут образами вашей фантазии. Добейтесь того, чтобы вы действительно пережили эту стихийную силу чувств, которую переживали творцы этих великих созданий. И потом с такой же силой воображения работайте над вашими ролями, и вы скоро заметите — чем дальше и настойчивее вы всматриваетесь во внешний и — особенно — во внутренний облик вашего героя, тем больше он растет, развивается под вашим настойчивым, вопрошающим взглядом. Он непременно покажет вам всякое чувство в более сложном и интересном для вас и зрителя аспекте. Вы ведь знаете, что общие плоские чувства бывают только на сцене.

В жизни, даже в самой обыденной ситуации, вы никогда не бываете просто сердиты или просто веселы. Если вы бываете веселы в жизни, то веселость ваша есть только доминирующая нота в целом сложном аккорде переживаний. Вспомните слова Станиславского: «Если ты играешь злого — ищи, где он добрый». Ваше воображение при настойчивой работе заставит зазвучать в вашей актерской душе весь аккорд, какова бы ни была его доминирующая нота. Разве вы не замечали, например, в тех случаях, когда вам хотелось сыграть какую-нибудь роль и когда в течение долгого времени вам не представлялось возможности сыграть ее, вы, получив наконец эту возможность, вдруг обнаруживали с удивлением, что роль ваша почти готова! Почему? Потому что вы смотрели и смотрели на нее в вашем воображении с восторгом и любовью и усвоили постепенно все ее чувства, все нюансы, силу и обертона ее переживаний. Мне думается, что тем из вас, кто работает над «Грозным», будет легко добиться положительных результатов. Вы знаете замысел режиссера, ваше «ви́дение» поэтому будет правильным, если переживания скажутся соответствующими тому стилю, в котором режиссер видит и ставит своего «Грозного».

Другой способ для укрепления и проработки нужных вам переживаний, который я могу предложить вам, таков. Почти каждая сцена в «Грозном», по замыслу Эйзенштейна, полна атмосферы; но она не всегда доходит до зрителя. Вам следовало бы работать над усилением этих режиссерских атмосфер, чтобы затем использовать их для пробуждения в себе нужных вам чувств. Влияние атмосферы на индивидуальные чувства актера может быть очень велико, если он захочет отдаться ее воздействию. Приглядитесь к обыденной жизни, и вы убедитесь в силе атмосферы. Каждый пейзаж, каждая улица, дом, комната имеют свою атмосферу. Иначе войдете вы в библиотеку, в госпиталь, в собор и иначе в шумную гостиницу или музей, если вы, как в музыку, «вслушиваетесь» в окружающую атмосферу. Тот же знакомый пейзаж «зазвучит» для вас иначе в атмосфере весеннего утра или в грозу и бурю. Много нового узнаете вы через это «звучание», обогащая свою творческую душу. Разве не приходилось вам замечать, как непроизвольно меняли вы ваши движения, речь, манеру держаться, когда вы попадали в сильную, захватывающую вас атмосферу? Как ваши мысли принимали другое направление, как помимо вашей воли новые чувства и настроения охватывали вас? Вот вы входите в атмосферу уличной катастрофы, и вы встревожены прежде, чем успели узнать, что случилось. Вы еще далеко от места катастрофы, а в вашем воображении одна за другой вспыхивают картины возможного несчастья. Ваша воля напряглась, движения, походка, выражение лица — все изменилось. Вы — другой человек. Оглянитесь кругом: рядом с вами

бегут другие, незнакомые вам люди. Индивидуальные чувства каждого из вас различны, но все они порождены общей, охватывающей вас всех атмосферой катастрофы.

Так в жизни, так и на сцене. И здесь я позволю себе повторить: недостаточно знать, какую атмосферу хочет режиссер создать в данной сцене. Надо перед тем, как играть, побыть в ней некоторое время вместе с партнерами. Надо создать ее вокруг себя. Вам стоит только представить себе, что воздух вокруг вас наполнен той атмосферой, которой требует от вас режиссер, и она почти мгновенно явится сама собой. Представить себе атмосферу так же легко, как представить, например, аромат или свет, наполняющий пространство. Даже непродолжительная тренировка научит вас владеть атмосферой и пользоваться ею как средством к пробуждению ваших чувств. Если хотите, могу предложить вам простое упражнение, которое вы можете варьировать по желанию.

Представьте себе сцену, известную вам из литературы или истории. Пусть это будет, например, взятие Бастилии. Вообразите себе момент, когда толпа врывается в одну из тюремных камер и освобождает заключенного. Его обнимают, целуют, танцуют с ним, вокруг него поют, кричат и, наконец, с угрозами бросаются к новой камере вместе с освобожденным товарищем. Всмотритесь в характеры и типы мужчин и женщин. Пусть эта созданная вашим воображением сцена предстанет перед вами с возможной ясностью и яркостью. Затем скажите себе: толпа действует под влиянием атмосферы крайнего возбуждения, опьянения силой и властью. Все вместе и каждый в отдельности охвачены этой атмосферой. Вглядитесь в лица, движения, группировки фигур, в темп происходящего, вслушайтесь в крики и тембры голосов, вглядитесь в детали сцены, и вы увидите, как все происходящее будет носить на себе отпечаток атмосферы, как она будет диктовать толпе ее действия. Измените несколько атмосферу и просмотрите ваш «спектакль» еще раз. Пусть прежняя возбужденная атмосфера примет характер злобный, мстительный, и вы увидите, как она отразится на движениях, действиях, выражениях лиц и криках толпы. Снова измените ее. Пусть гордость, достоинство, торжественность момента охватят участников сцены, и вы снова увидите, как сами собой изменятся фигуры, позы, группировки, голоса и лица толпы. То, что вы проделали таким образом в вашем воображении, вы, если у вас есть время и желание, можете проделать в действительности. Постройте себе ряд групповых упражнений — этюдов на атмосферу. Спросите вашего режиссера, какие атмосферы он рекомендует вам для того, чтобы вжиться особенно тщательно, имея в виду дальнейшую работу над «Грозным». В темах не будет недостатка.

Работая таким образом, вы убедитесь еще и в том, что атмосфера имеет силу объединять актера со зрителем. Благодаря ей зритель не только объективно воспринимает происходящее перед ним на сцене или на экране, но и сам стремится участвовать в представлении вместе с актерами. А в этом больше половины успеха. И, наконец, зритель, охваченный атмосферой сцены, лучше понимает ее содержание. Ни текст, ни самая красочная игра актера не могут передать зрителю всего, что включает в себя сцена, если она не пронизана атмосферой. Атмосфера — душа сцены. Без нее зритель смотрит как бы «психологически пустое пространство».

И есть еще способ пробуждать в актере большие чувства. Здесь вам придется идти от внешнего к внутреннему. Если вы будете делать большие, широкие, выразительные, хорошо оформленные жесты не только руками, но и всем телом и если вы будете повторять по много-много раз один и тот же жест — ваша душа отзовется на него таким же большим чувством,

как и сам жест. (Я говорю, разумеется, не о жесте во время игры — это дело режиссера, я говорю, так сказать, о «рабочем жесте» как о средстве пробуждать в актере большие чувства.) Если вы возьмете, например, жесты отрицания или утверждения, жесты подавленности или угнетенности, приказа, подчинения, возмущения, протеста, открытия, принятия и т. п. и если вы со всей внутренней энергией, но без лишнего внешнего напряжения будете проделывать эти сильные, но простые жесты, вы увидите, как легко начнут вспыхивать в вас нужные вам чувства. И здесь режиссер может помочь вам и себе, подобрав серию жестов, близких к тем чувствам, которые нужны ему в его дальнейшей работе. Насколько легче и правдивее после этого упражнения будете вы выполнять широкие мизансцены, сильные движения и красивые, выразительные композиции групп, которых так много в постановке Эйзенштейна. Все они будут оправданы. Пока что ваши движения нередко производят впечатление не *ваших*. Они даны вам режиссером — он двигается и жестикулирует через вас.

Я вспоминаю рассказ Антона Чехова, где изображен старичок, который сначала топнул ногой, потом рассердился. Увеличьте этот комический случай во сто раз, воспримите его серьезно, и вы получите тот самый принцип пробуждения в вашей душе чувств, о которых говорю я.

И, наконец, еще одно средство я могу предложить вам. Оно также нуждается в работе вашего воображения. В каждой почти фразе есть слово, в котором выражается весь ее смысл — логический или психологический. За этим словом всегда скрывается *зрительный образ*. В нем, как в фокусе, сконцентрированы вся сила, весь смысл переживания, связанного с этой фразой или с целым рядом их. Над этим образом актер может работать, развивая и совершенствуя его точно так же, как он работает над образом всей своей роли, пока это создание его фантазии мало-помалу не станет для него источником нужных ему переживаний. Подумайте, как различно «видят» и переживают «боярина» — Грозный и Старицкая. Как различны их эмоции, когда они слышат или произносят это слово! Если бы каждый из них мог изобразить на полотне *своего* «боярина», какие волнительные, ни с чем не сходные образы предстали бы перед нами. Но актеру не нужны ни полотно, ни краски — он сумеет передать нам в тончайших нюансах своего голоса, в жесте, взгляде, в невидимых излучениях чувств всю силу ненавистного или желанного образа «боярина», созданного его творческой фантазией. Его слово-образ станет источником волнения как для него самого, так и для зрителя. Такие слова надо выбирать (пусть их вначале немного) и систематически, день за днем, начать прорабатывать их. Может случиться, что большинство этих слов окажется именно теми, на которые вы делаете механические голосовые ударения.

Мне кажется, что еще в одном отношении можете вы повысить качество своей игры, а вместе с тем и всей постановки. В том, как вы изображаете различные эмоции и чувства, вы часто становитесь похожими друг на друга: вы сердитесь, негодуете, радуетесь и т. п., пользуясь все одними и теми же сценическими приемами («приспособлениями», по терминологии Станиславского). В жизни вы не найдете двух людей, которые радовались бы или любили одинаковым образом. На сцене же это часто случается. И в вашу игру прокралась эта ошибка. Происходит это отчасти оттого, что вы недооцениваете отличительных черт, присущих вашим героям. Для того чтобы игра каждого из вас получила *индивидуальный* характер, вы хорошо сделаете, если построите правильную композицию действующих лиц. Если вы спросите себя, что в данном действующем лице преобладает: воля, чувство или мысль, и затем — каков

специфический характер этой преобладающей в нем черты, то сможете построить вашу игру так, что она будет отличаться от игры ваших партнеров. Актеры, играющие в одной пьесе, ни в чем не должны повторять друг друга. Забота режиссера в этом случае в интересах целого должна сводиться к тому, чтобы:

1) подчеркнуть специфические особенности каждого действующего лица,

2) оттенить их различия и

3) построить композицию характера действующих лиц так, чтобы они дополняли, а не повторяли друг друга.

В «Короле Лире», например, вы найдете целую группу злых действующих лиц. Чтобы актеры не впали в соблазн играть зло вообще (т. е. играть одинаково), они должны найти специфические черты каждого из злых героев. Посмотрим, как это может быть сделано.

Лишенный способности чувствовать, Эдмунд развертывает перед зрителем ряд психологических состояний, его острый ум, вступая в различные комбинации с волей, порождает ложь, хитрость, сарказм, презрение, а также мужество, твердость и бесстрашие. Все эти узоры сотканы из ума в соединении с волей. Отсутствие сердца делает героя виртуозом аморальности. Вы видите в нем внутреннюю красоту, но красоту холодную, без обаяния. Он говорит и действует, как человек, «свободный» от моральных сомнений. Гонерилья — противоположность и дополнение Эдмунда. Все ее существо соткано из чувства. Все ее чувства — страсти, и все страсти — чувственность. Регана композиционно поставлена между Эдмундом и Гонерильей. Она не обладает ни блестящим умом, ни пламенным чувством. Но она отражает как чужую мысль, так и чужое чувство, когда приходит в соприкосновение с ними. Она нужна в пьесе как олицетворение слабости, становящейся орудием более сильных. Корнваль, наоборот, представляет непросветленную умом волю (силу). Он и Регана, с одной стороны, он и Эдмунд — с другой, дополняют друг друга. Влюбленный в себя Освальд вносит элемент юмора в тему зла. Его композиционное значение среди других героев еще и в том, что он показывает узость во всех трех областях душевной жизни: в мысли, чувстве и воле.

Другой пример. В «Двенадцатой ночи» все действующие лица могут рассматриваться как влюбленные и любящие. И здесь можно найти характерные особенности и контрасты каждого из них. От чисто дружеской, бескорыстной любви Антонио к Себастьяну до эгоистической и нечистой любви Мальволио к Оливии даны всевозможные оттенки любви, позволяющие построить композицию характеров этой комедии. Такой подход к ролям избавит вас от опасности походить друг на друга в изображении страстей трагедийного масштаба.

Теперь несколько слов о внешней стороне постановки. Необыкновенная красота и скульптурность декораций, костюмов и мизансцен поражает зрителя. Он долго любуется ими. Он захвачен оригинальной композицией почти каждого кадра. Он с восторгом следит за движениями ваших тел, за вашими жестами. Но вот приходит момент, когда зритель начинает чувствовать неудовлетворенность и душевный холод среди всего богатства и красоты. Отчего же происходит такая перемена в зрителе? Не оттого ли, что внешняя сторона постановки со множеством разнообразных и богатых деталей затмевает и подавляет актера? Не потому ли, что актер, двигаясь и жестикулируя среди этой пышности, сам становится как бы частью своего, хотя и прекрасного, но все же неживого окружения? Может быть, именно поэтому у актеров не хватает внутренней силы победить внешнее их окружение. Трагедийный стиль, задуманный режиссером, слишком сильно акцентирован им во внешней стороне постановки. (Надо ли было показывать, например, низ богатого костюма хан-

ского посла или игру теней на стене — прием многократно использованный в фильме и на сцене и отвлекающий внимание публики?) Стиль начинает переходить в стилизацию, то есть становится внешне условным. Эта опасность может быть устранена двумя путями: или внешняя сторона должна быть показана скромнее, чтобы дать место актеру с его переживаниями, или актеры должны найти в себе достаточно силы подняться на уровень внешней, подавляющей их стороны постановки. Идеальным решением было бы, конечно, второе.

Я позволил себе входить в такие профессиональные подробности потому, что ваша постановка и игра, сопровождаемые изумительной музыкой Прокофьева, произвели на меня большое впечатление и взволновали меня. Вы, русские актеры и режиссеры, первыми повели фильм по пути к большому, достойному нашего времени искусству. Нет сомнения, что ваша работа своей новизной и смелостью испугает страны, лежащие на Западе от вас. Много упреков, справедливых и несправедливых, услышите вы. Но это не страшно: вы умеете быть бойцами во всем. Страшно только одно: ошибки в самом процессе вашего творчества. Мне, человеку вашей профессии и вместе с тем объективному зрителю, легче увидеть их издали, чем вам самим. Мое желание, вернее, надежда быть вам полезным было моим единственным побуждением, когда я писал эти строки. За ваши смелые эксперименты, искания и честность в работе вы заслуживаете глубокую благодарность. Вы находитесь в привилегированном положении: вы незнакомы с коммерческим фильмом, где «business» *— все, где слово «art»** заменено словом «job» ***. Но вы достойны вашего положения, ибо вы пользуетесь им как пионеры — для прогресса других. От вас прозвучит новое слово, вы, и никто другой, дадите Западу урок правды в искусстве и изгоните из его сферы и «busihess» и «job».

Искренне благодарный вам

ваш почитатель

Михаил ЧЕХОВ

Беверли Хиллс, 31 мая 1945 г.

* Бизнес.
** Искусство.
*** Служба.

С. М. Эйзенштейн — М. А. Чехову

Дорогой Михаил Александрович!

Очень был тронут Вашим вниманием и письмом, касающимся моего «Грозного».

С большим интересом прочел его сам, и с неменьшим прослушали его мои актеры.

Но все мы сожалеем о том, что все это высказывается не в живой беседе с нами.

Кроме всего прочего это означало бы то, что Вы не сторонний голливудский «outsider»*, а снова — равноправный сочлен нашей советской творческой семьи.

Лично мне совершенно непонятно, как Вы работаете и творчески дышите вне нашей плодотворной родной почвы!

Впрочем, это дело Вашей личной творческой биографии и совести художника, и не мне забираться в эти дебри.

Еще раз сердечно Вам благодарен — ведь Вы были одним из моих знакомых, когда я в 1920 г. впервые вступал на путь искусства.

Сердечный привет

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

25 января 1946 г.

* Аутсайдер — вышедший из данного круга.

Из рисунков
С. М. Эйзенштейна.
к фильму „Иван Грозный“




Ефросинья на коленях
перед Владимиром.

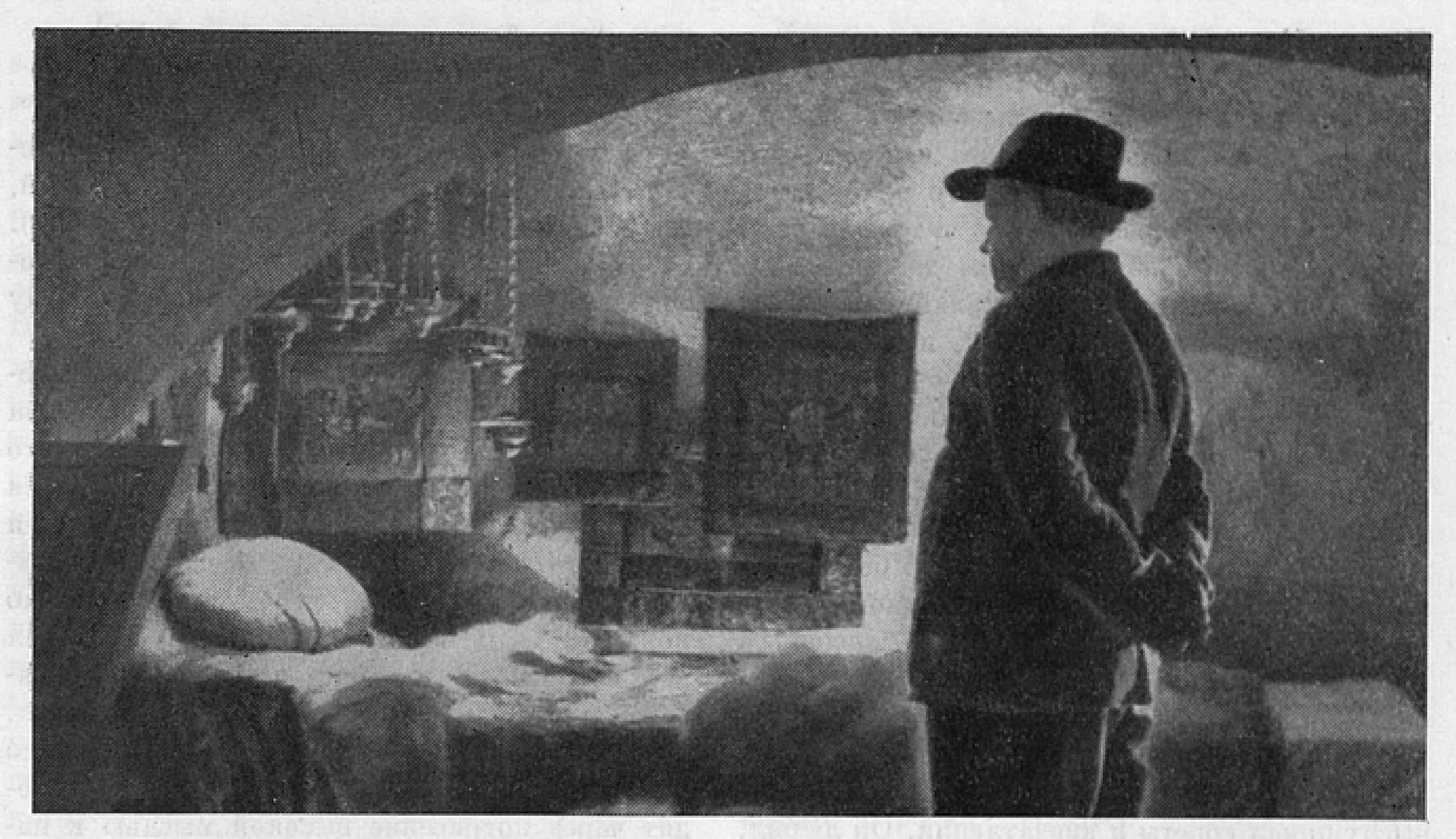

Дворец Сигизмунда
Начало
Плафонд из
«Азури» Бенца.
Но так ловко вмонтирован в действие,
что можно взять грех на душу.

Беззвучный поход.

Псы подстреленные...

Как Эйзенштейн работал с актерами

Эйзенштейн и... актеры?



Эйзенштейн и актеры — эта тема кажется странной, даже парадоксальной. Давно стали притчей во критических языщех пресловутая эйзенштейновская «недооценка психологической разработки действующих лиц» и «отсутствие живых, полнокровных характеров» в его фильмах. Не столько объясняя, сколько осуждая необычность человеческого образа в экранном мире Эйзенштейна, критики его метода заявляли, например, что «один из крупнейших мастеров нашего кино... не умел, не хотел и не любил работать с актером».

Дело обстоит, однако, более серьезно и гораздо более интересно. Чтобы лучше разобраться в данной теме — не только нужно, но и можно обратиться к самому Эйзенштейну. Выход в свет его «Режиссуры» (4-й том Избранных произведений) дает возможность узнать и заново понять его систему работы с актером и смысл его стремления синтезировать методы школ Станиславского и Мейерхольда.

Однако наряду с теоретическим изучением «системы Эйзенштейна» полезно узнать о ней и с другого конца и также из первых рук: выслушать тех, кто работал под руководством Сергея Михайловича, и прежде всего самих актеров. Из этой надобности родилась идея, частично реализуемая в нижеследующей публикации: здесь печатаются интервью с участниками постановки «Ивана Грозного». Трое из них — А. А. Мгебров, М. А. Кузнецов и П. П. Кадочников — исполнители главных ролей в фильме, а четвертый, В. В. Горюнов — художник-гример, которого Эйзенштейн называл «мастером своего дела», «человеком, которому дано».

Их живые рассказы дают ценнейший материал для творческой биографии Эйзенштейна, помогая понять не только эйзенштейновскую методику создания образа, но и принципы творческой этики великого режиссера.

Н. КЛЕЙМАН

Павел Кадочников

— Знаете, что меня больше всего поражало в Эйзенштейне? Станиславский говорил, что один из признаков талантливого человека — находить талант в другом человеке. Так вот, Эйзенштейн обладал этим даром в высшей степени. Он извлекал талант из самых разных и неожиданных людей, не только из актеров. Мы часто видели, как он разговаривал с осветителями, с такелажниками. Иногда я думал: что могут дать ему эти люди? То ли он формулировал в разговоре с ними свои мысли, то ли проверял решения — но я точно знаю, что эти разговоры были ему необходимы. Он не был единоличником в творчестве — напротив, он стремился вовлечь в свое творчество других. Некоторые режиссеры боятся показывать материал картины. Сергей Михайлович делал это с удовольствием (правда, выбирая людей) и внимательно выслушивал советы и впечатления. Он любил, например, показывать материал Бучме и мне. Я как-то спросил Эйзенштейна, почему именно мне.

— Ты малый и глупый. Ты еще непосредственный.

А Бучма был мудрый человек с огромным актерским опытом. Вот так, по принципу «старого и малого», пригласит и смотрит на реакцию. Лицо Бучмы ничего не выражает. Зато я реагирую сразу. А потом Бучма «раскрывает мои мысли».

Помню, посмотрел я материал эпизода «Венчание на царство», где бас Михайлов поет «Многая лета». Пару дней спустя Сергей Михайлович говорит:

— Придется переснимать «Многолетие».

— Почему?

— Ты видел?

— Видел.

— Что ты об этом скажешь?

— Мне трудно сказать. Что-то не понравилось.

— А что?— спрашивает грозно.

— Не могу понять.

Спустя два дня:

— Я знаю, что тебе не понравилось. Я тетю Пашу спросил (он домработнице своей, его и нашей любимице, материал показывал!). Она сказала: «Богохульствуешь, Эйзен. Протодьякон орет, и все потроха видать». Буду переснимать.

В этом разговоре мне открылись непоказная, искренняя скромность Эйзенштейна (которую он иногда прятал за иронией), его самокритичность и готовность прислушаться к чужому мнению. Но была в этом и другая сторона. Эйзенштейн прежде всего беспокоился о зрителе — о том, чтобы зрителю было понятно. Этой конечной цели он подчинял все, в том числе и работу с актером. И обратите внимание, как смотрят «Грозного». Все — от интеллектуалов до людей, мало искушенных в истории и искусстве,— проходят через потрясение высокой мыслью и мастерством Эйзенштейна (даже те, кто не согласен с его трактовкой эпохи Грозного). Ради этого стоило терпеть любые неудобства в процессе съемок. Я счастлив, что понял это еще в первый период работы с Сергеем Михайловичем и никогда не сопротивлялся его заданиям.

Между прочим, Эйзенштейн «отыграл» разговор о протодьяконе. На съемках сцены убийства Владимира Андреевича в соборе мне захотелось подчеркнуть игрой ужас гибели князя, и я предложил Эйзенштейну снять кроме общего средний план смерти Владимира. Сергей Михайлович ответил: «Вот и будет потроха видать». Действительно, зритель ведь должен увидеть не физиологию смерти, а трагедию казни «без вины виноватого» Старицкого. А эту тему играл не только я, актер, но и вся мизансцена с вереницей опричников и их черными тенями на фреске Страшного Суда и гениальный хор Сергея Прокофьева...

— Как вы думаете, почему Эйзенштейн пригласил именно вас на роль Владимира Старицкого? Объяснил ли он это при первой встрече? Какой она была?

— Первую свою встречу с Эйзенштейном помню очень хорошо — она случилась в столовой. Перед этим я месяц и двенадцать дней добирался со съемочной группой «Оборона Царицына» из Сталинграда в Алма-Ату. Я был молод, худ и оборван. В реквизитной мне выдали венгерку, и в таком-то виде я пришел в студийную столовую. Вдруг чувствую на себе пристальный взгляд: кто-то внимательно изучает, как я ем, как разговариваю. Несколько позже меня попросила зайти к Эйзенштейну в группу Ольга Шепелева (архитектор, она настолько была влюблена в гений Эйзенштейна, что пошла к нему помрежем). Борис Свешников, второй режиссер Эйзенштейна, передал мне его приглашение попробоваться на роль Владимира Андреевича Старицкого.

Позже Сергей Михайлович признался: «В этой роли мне грезился молодой Охлопков». Но к этому времени Охлопков был уже немолод, и Эйзенштейн решил: «Пробу его будем делать, но играть будете вы».

Почему он выбрал именно меня на роль этого кандидата в боярские цари — наивного, по-детски бесхитростного? Трудно сказать точно. До войны я сыграл композитора Мухина в фильме «Антон Иванович сердится». Говорили даже, что это первый интеллигентный персонаж в нашем кино. Но эта роль совсем не похожа на Владимира Старицкого. Значит, Эйзенштейн исходил не из впечатлений о моих прежних работах. Может, из моих внешних, типажных данных? Тоже нет. Ведь в «Грозном» я играл не одну роль Владимира. Когда я уже был утвержден на нее, Эйзенштейн вдруг сказал: «Не сыграть ли тебе еще Евстафия?» Сказал и, казалось, забыл. Но когда пришло время снимать эпизоды с Евстафием — играл его я!

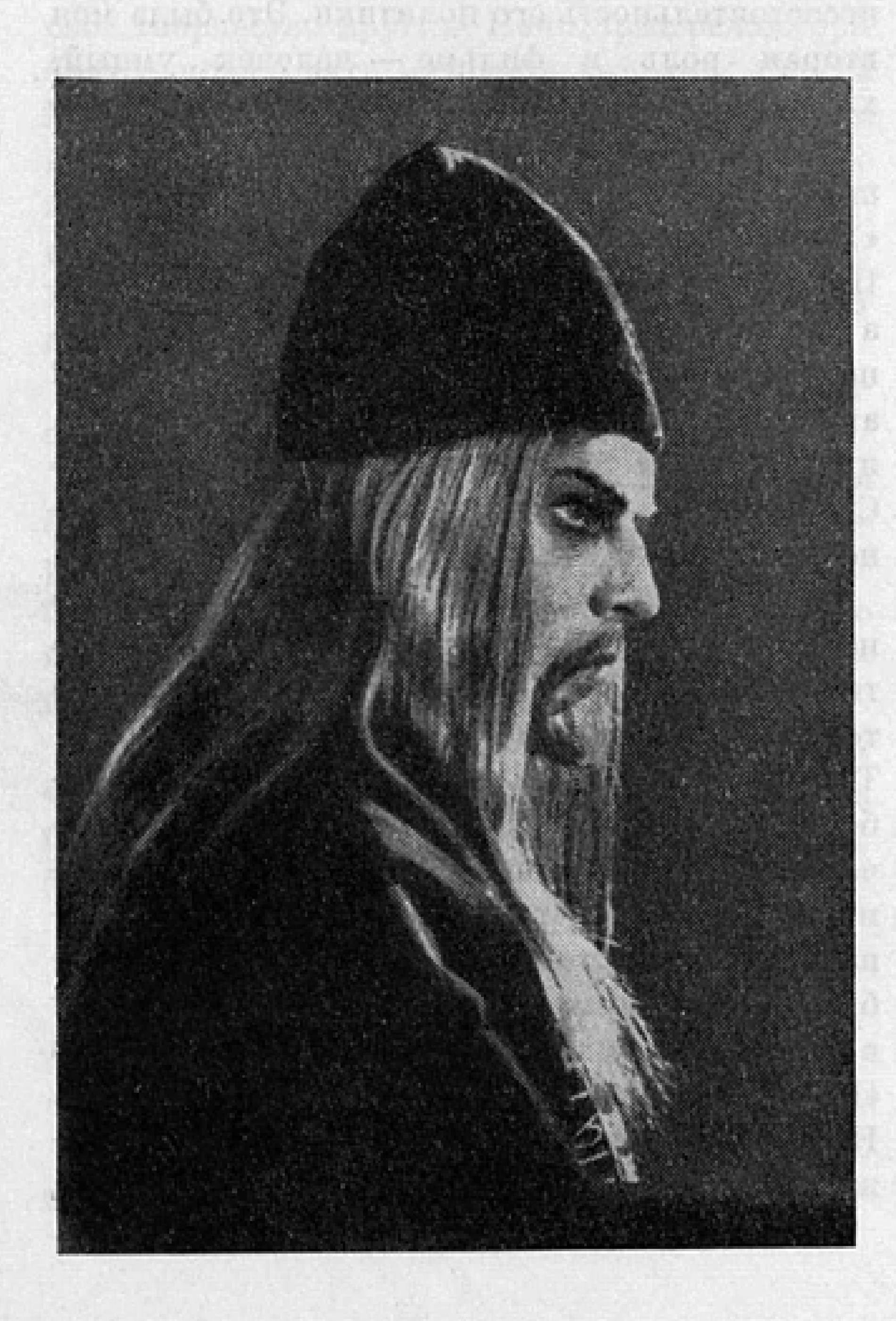
Между Евстафием и Владимиром Андреевичем нет сходства. Более того — это два полюса. Евстафий — духовник царя, младший Колычев, брат митрополита Филиппа — не просто шпиончик боярской оппозиции в стане Ивана, это принципиальный противник Грозного, один из главных героев третьей серии. С ним связано раскрытие «тайны исповеди», благодаря чему церковь узнавала планы царя. Когда Иван разоблачал Евстафия и, сдавливая его шею цепочкой креста, требовал: «Говори... Говори...» — Евстафий твердо отвечал: «Все скажу...» В его ответе — двойной смысл. Здесь не столько ощущался страх разоблаченного, сколько Евстафию неожиданно «подвертывался случай» прямо высказать Ивану свои мысли о нем, разоблачить несостоятельность его политики. Это была моя вторая роль в фильме — человек умный, хитрый, отважный, совестливый...

Когда снималось «Пещное действо», Эйзенштейн спросил: «Колесо умеешь делать?» «Умею». Так я сыграл третью роль — халдея. Помните, первый халдей говорит: «Халдей, а халдей...», и я отвечаю: «Чаго?..» Роль небольшая, но она требовала совсем иной актерской техники, чем первые две. Наконец, я должен был также играть короля польского Сигизмунда — четвертую роль. Совершенно непохожую на остальные.

Как видите, Эйзенштейн судил об актере не по коридорным впечатлениям и не по типажному «экстерьеру» — он исходил из того, что́ в актере м о ж н о п р о б у д и т ь. Такое мог позволить себе лишь человек, глубоко понимающий природу актерского творчества и чувствующий грани индивидуальности актера. Поэтому не верьте, коли услышите легенду о том, будто Эйзенштейн не любил и не понимал актера. Можно убедиться в противоположном, даже читая сценарий «Ивана Грозного». Помню, он поразил меня. Не только содержанием, но и формой изложения: точно вылепленной действенностью,

П. Кадочников — Владимир Старицкий и Евстафий (фотопроба к 3-й серии)





П. Кадочников — халдей (2-я серия) и Сигизмунд (рисунок Эйзенштейна)





продуманным ритмом. Было такое ощущение, что тебя берут за шиворот и направляют на верную дорогу,— такой в нем ясный прицел и волнующая атмосфера.

Перед первой пробой Сергей Михайлович пригласил меня для разговора домой. Он подробно рассказал о том, как будет выглядеть вся картина, какое место в ней занимает Владимир Старицкий. Потом достал огромное количество рисунков. Они поразили меня тем же, что и сценарий. В них — не просто внешний вид актера или кадра, а прежде всего д е й с т в и е.

— До сих пор бытует мнение, что Эйзенштейн «выгибал актера под картиночку». Говорят, в группе «Ивана Грозного» была популярной острота: у Эйзенштейна актер выворачивается, как саксаул...

—Да, было такое выражение — «саксаул». Смешно, но несправедливо. Во всяком случае, все, что происходит в эйзенштейновском кадре, глубоко логично. Это закономерный вывод из всего действия, из его «сверхзадачи», если пользоваться термином Станиславского. Актеру надо играть не саму сцену, а следствие всего предыдущего, л о г и к у поведения человека в предложенных обстоятельствах. И, если хотите, замысел всего фильма в целом. В «Грозном» нельзя было играть, опираясь только на свой бытовой опыт — «просто», «непринужденно», «правдоподобно». Это было бы губительно для фильма — и для его стиля и для его смысла. Потому что «Грозный» — это сложная правда, не лежащая на поверхности, в пределах повседневного быта. И я утверждаю, что то о б р а з н о е д е й с т в о, которое Эйзенштейн избрал для выражения своих мыслей об абсолютизме, есть проявление реализма в самом высоком смысле этого термина. Я учился у Б. В. Зона, приверженца системы Станиславского. И я не вижу принципиальных расхождений в работе того и другого. Способ выражения — другой, но метод — почти такой же.

Приведу несколько примеров, которые подтвердят вам, что Эйзенштейн строил действие или кадр, всегда соблюдая логику психологического поведения героя.

Я уже рассказывал, что в сцене разоблачения духовника Грозный, догадавшись, кто такой Евстафий, хватал его за цепочку креста, сдавливал шею монаха и бросал его на аналой. Мне нужно было отвечать на вопросы царя в довольно сложном ракурсе, запрокинув голову. Почему такая мизансцена, такой ракурс для актера? Но дело в том, что когда тебе сдавливают цепочкой горло, то нельзя говорить иначе, как запрокинув голову. И когда Сергей Михайлович рисовал для меня красиво построенный кадр запрокинутой головы Евстафия, он исходил как раз из логики состояния и поведения человека. Кстати, потом мы начали репетировать непредубежденно — «не по рисунку»— и пришли по логике внутреннего самочувствия к тому же!

Другой пример. В сцене венчания на царство есть момент, где Иван скашивает глаза сначала влево, потом вправо. Когда эти кадры снимались, Эйзенштейн полушутливо подавал сигнал: «Глазки влево... Глазки вправо...» Люди поверхностные, посторонние для фильма, которые присутствовали на съемке, потом посмеивались: вот-де метод работы Эйзенштейна с актером — «глазки влево, глазки вправо». Но ведь они не знали, какое место займут эти кадры в фильме, какую роль они играют, как свяжутся с другими кадрами и звуком. А я был при разговоре Эйзенштейна с Черкасовым, когда он объяснял эту сцену и ставил задачу. Он сказал: «Помните: царь — сам режиссер своего венчания». И предложил такой рисунок игры, раскрывающий эту мысль: Иван со своего возвышения в центре храма метнул взгляд вправо — и правое полухорие запело ему здравицу; метнул взгляд влево — и с левого клироса подхватили величание. При поставленной так задаче актеру

остается только выполнить ее не формально, а осмысленно, внутренне наполненно. Формально играть кадр Эйзенштейна нельзя. Надо прожить всю роль до и после этого момента, тогда кадр получится. И тот зритель, который умеет смотреть и слушать фильм, поймет замысел этой сцены. А кто не поймет — почувствует. В противном случае получится тот формальный рисунок, в котором упрекают Эйзенштейна. А виноват актер, неглубоко или формально понявший его замысел!

Замысел свой Эйзенштейн выражал в очень образном, ярком задании, чаще всего метафорически. В этой метафоре была а к т и в н а я мысль, было действие. Это ведь непросто поднять!

Например, я присутствовал при том, как Эйзенштейн пояснял внутреннюю суть одного из персонажей:

—Видели ли вы когда-нибудь степь, залитую утренним солнцем? И в степи конь — один, сильный, могучий, страстный! Вдруг он почуял, что где-то вдали — его подруга. И он вытянул шею, заржал и бросился к горизонту, став в стремительном скоке параллельным земле! Вот что такое ваш герой.

Актер рванулся к съемочной площадке. Сохранить бы только этот образ в эмоциональной памяти — и все получится!

(Должен честно сказать, что сыграть это задание исполнителю не удалось. Когда дело дошло до съемки, Эйзенштейн подошел ко мне и сказал на ухо:

—Смотри, смотри, он ничего не понял.

Гляжу — актер стоит перед камерой и как может раздувает ноздри...

—Он играет лошадь! — смеется Эйзенштейн.)

Правда, в силу специфики кино, когда разговор с режиссером об образе и даже репетиция намного отстоят по времени от съемки, актеру трудно сохранять себя долго в нужном состоянии. Но это и не важно. Важно сохранить в себе эйзенштейновский образ, зерно роли, и весь рисунок потом вернется. В этом плане трудно приходилось некоторым театральным актерам. Они все время находились в состоянии: «вот меня позовут на съемку». А кадр еще не готов. И к моменту съемки актер может прийти усталым, если не сумеет на время «выключиться» из роли. Тут киноактер похож на электрическую лампочку — его надо вовремя включить и вовремя выключить. Эйзенштейн это понимал и «разряжал» напряжение прекрасно. Он умел шуткой снять усталость. Работать с ним было огромным наслаждением — даже чисто «технологически» это была радость. А ведь только в радости и можно творить!

Кроме того, у нас не было тех мучительных репетиций, когда талдычат текст и слова навязают на языке. Эйзенштейн никогда не навязывал интонаций, не учил с голоса, а внимательно следил за логикой поведения актера. И когда нужно, вносил коррективы.

—*Как он ставил задачу вам?*

—Как и всем: очень точно, образно, с большой наблюдательностью. Он всегда умел направить мою эмоциональную память, нервы, всю мою актерскую конституцию в нужное русло. Когда он объяснял мне образ Владимира Андреевича, он подчеркнул, что социальное сознание князя Старицкого находится на уровне четырнадцатилетнего подростка. И посоветовал:

—Чтобы получился четырнадцатилетний, тебе надо играть... трехлетнего (мне было тогда 28!). Ты наблюдал, как дети в саду поднимают мячик? Они не нагибаются. (Действительно, дети приседают так, чтобы голова оставалась вверху — она у них непропорционально большая, может перевесить...)

И Эйзенштейн показывает, как нагибаются дети — а движение он показывал великолепно! И сразу вся роль становится ясной. Когда в одной сцене первой серии я рукой поймал пролетавшую муху и поднес ее к уху, он радостно сказал:

—Замечательно! Мух ловит — а царем быть хочет.

Так Эйзенштейн, точно поставив задачу, навел меня на точный жест и потом подчеркнул в нем «сверхзадачу» роли. Эту сверхзадачу он умел проводить по всем законам системы Станиславского, с огромной изобретательностью и разнообразием. На репетиции «Свадьбы Ивана» он, например, заявил:

—Ты у меня будешь глухонемой.

В этой сцене Владимир один раз кричит: «горько»,— да и то невпопад. «Глухонемой»— это образное выражение сути Владимира!

Во второй серии, в сцене пира, где Владимир в царских одеждах сидит на троне, Эйзенштейн строил композицию кадра так, чтобы моя голова вписывалась в нимб святого, изображенного на фреске. Этот нимб как бы переходил к Владимиру. Ведь в нем действительно есть что-то от святого — беззащитность, «святая простота» глухонемого. Тут Эйзенштейн композицией кадра помогал мне, актеру, передать смысл роли, характера.

— Вы не ощущали в процессе игры какого-либо «давления» реквизита, декораций, фресок?

—Во-первых, Эйзенштейн никогда не делал винегрета вещей и деталей в кадре. Минимум вещей, максимум выразительности — это его девиз. Поэтому кадр его чист и в то же время насыщен, он дает простор актерскому действию, в нем не теряется ни одно движение, ни один, даже мельчайший жест, поворот, взгляд. Кроме того, каждый кадр его эмоционально достоверен и смыслово выразителен, и это помогает внутреннему состоянию актера — нужно лишь стараться быть созвучным тому, что делают в кадре оператор Москвин, например, или художник Шпинель (тоже работавшие в полном согласии с режиссером, с его ви́дением фильма). Эйзенштейн помогает кадром актеру, но ведь и актер должен помочь Эйзенштейну: быть «полпредом» его идей. Нужно дотянуться до его замысла. Вот это действительно очень трудно — шагать в ногу с художником, который на сто голов выше тебя! А необходимость попасть в композицию, соразмерить себя с другими компонентами кадра — это ведь элементарный профессионализм, которым должен владеть киноактер!

— Всех впечатляет в «Иване Грозном» слияние действия и музыки. Иные критики считают даже, что жанр фильма — киноопера или кинобалет. Входил ли музыкальный образ или ритм в задачу, поставленную Эйзенштейном перед актером? Или синтез достигался Эйзенштейном и Прокофьевым уже в период монтажа и озвучания?

—Нет, актер у Эйзенштейна — тоже соавтор этого синтеза. Некоторые сцены целиком снимались под готовую музыку — например «Пир». Тут от актеров требовалась абсолютная музыкальность. В других сценах было известно, на каких темах будет строиться музыка, и действие строилось с учетом музыкального образа. В этих случаях Эйзенштейн обращался к воображению актеров и очень на него рассчитывал. Случались и курьезы. В финале второй серии, когда Ефросинья вбегает в собор, вместе с музыкой должен был звучать большой церковный колокол. С. Г. Бирман попросила, чтобы под фразу «Ивану конец» здесь, на съемке, действительно звучал колокол. Эйзенштейн ответил: «Это можно себе представить». Но Серафима Германовна заявила, что так она играть не может. Тогда Сергей Михайлович приказал реквизиторам: «Повесьте колокол». Конечно, в реквизите и не мог оказаться нужный здесь большой колокол, повесили малый, и вместо погребального звона раздалось жиденькое звякание — «блям-блям-блям». Бирман рассмеялась — и прекрасно сыграла с условным — «внутренним» — звуком. Нужно было нести музыку в себе! Проход Владимира Андреевича по собору снимался не под музыку. Но перед съемками Эйзенштейн познакомил

меня с прокофьевской темой, а перед командой «начали» подходил и шептал на ухо: «Перед богом клянусь...» — не забудь». Во время прохода я нес в себе мелодию и ритм этой песни — клятвы опричников, и поэтому так абсолютно слилась музыка с движением.

—Удобно ли вам было выполнять заданные Эйзенштейном движения?

—Что значит «удобно»? Прежде всего мне хочется ответить на вопрос — целесообразно ли было заданное движение? Целесообразным было оно всегда. Теперь о физическом удобстве. Положение тела на съемках может быть самое замысловатое. Но, как ни парадоксально, какой-нибудь сложный «выверт» способен облегчить выполнение задания. Вот один пример. Снималась сцена «Исповедь» к третьей серии. Я — в роли Евстафия — должен был выходить из низкой двери, разгибаться и петь при этом (все на крупном плане!). Крупный план в движении — это редко бывает и к тому же сложно технически. После репетиции, когда рисуцок роли в этой сцене стал ясным, Эйзенштейн сказал:

—Теперь займемся техникой. Тебе надо на крупном плане пройти из правого нижнего угла в левый верхний. Тебе не помешает, если ты сделаешь так? Расставь ноги, согни одну в колене, а потом выпрямляйся и переноси центр тяжести на другую ногу...

Это оказалось удобным, я так и сделал. На репетиции присутствовала одна актриса. Она сказала мне потом:

—Это кощунство. Как он может оправдать согнутые ноги...

Но ведь это и не нужно оправдывать! Я же не думаю в это время о согнутых ногах — я забочусь о внутреннем состоянии. А подсказка режиссера помогает мне выразить «вовне» это состояние, без ущерба для кадра. Кроме того, работа актера в кино отличается от работы в театре. На сцене, где видна вся фигура, в самом деле нужно было бы обосновать, как расположены ноги. А тут снимается крупный план лица, зрителю мои ноги не видны — на коленях я стою или не на коленях,— лишь бы мне лицом сыграть то, что нужно.

(Кстати, Эйзенштейн терпеть не мог слова «оправдывать». Он говорил: «Это преступник оправдывает свои поступки, а актер — обосновывает!»)

Удобно ли это актеру? Если он не обладает необходимой техникой, не владеет своим телом — ему в любом положении будет неудобно. А если даже немного неудобно сначала — надо преодолеть это. Сам же потом радоваться будешь, глядя на экран.

—Не сковывал ли вашу творческую инициативу точный рисунок роли, предложенный Эйзенштейном?

—Пресловутый вопрос о свободе актерского творчества! Нет, не сковывал, вопреки всем легендам. Иные режиссеры приходят на репетицию, а сами еще не знают, чего они хотят. Такие предлагают актеру: «Давайте почитаем» — и ждут, что актер сам придумает, цепляются за его предложения. А актеры любят это! Эйзенштейн был не таков. Он уже так прожил роль, так проиграл ее в своем сознании, что видит ее и в целом и в деталях, предлагает выношенное. Вот тут-то и нужно понять е г о, п р о ж и т ь в м е с т е с н и м. И тогда, сам того подчас не замечая, приходишь к тому, чего ждет Эйзенштейн, и ощущаешь радость творчества и полную свободу.

Но некоторые актеры больше всего любят свои придумки, не очень считаясь с тем, соответствует ли это замыслу в целом. С такими актерами Эйзенштейну было трудно, и им было трудно с ним. Наверное, отсюда родилась легенда о том, что Эйзенштейн «давит» на актера. Что касается меня, то я не чувствовал над собой никакого насилия — мне было легко. Я принял замысел Эйзенштейна, и внутри общего рисунка роли он давал мне полную инициативу для импровизаций и

предложений. Лишь бы они шли в том же направлении, что и его замысел. Я приводил пример с ловлей мух. Вот другой. В эпизоде пира, сидя на троне, я икнул. Эйзенштейн тут же весело закричал:

—Натурализьма! Но это правильно...

И оставил «мой» дубль в фильме.

Ансамбль очень разных по воспитанию и опыту актеров потому и получился, что фильм был заранее точно продуман и выполнен Эйзенштейном. У него загодя было определено место каждого человека. И он вдувал свою душу в этих очень разных людей, которые могли бы и не «смонтироваться», играй они «свободно». А половинчатости, непринципиальности, компромиссов Эйзенштейн не признавал. Даже в мелочах.

Когда снималась сцена убийства Владимира Андреевича, пропал вдруг крест, который был надет на мне. На общих планах тайно от Сергея Михайловича решили надеть на меня другой крест, поменьше — авось не заметит. Опасаясь гнева Эйзенштейна, я решил прикрывать крест левой рукой. А он смотрит в глазок камеры и кричит:

—Принц, как у тебя ручка левая будет?

Я отвожу левую руку и прикрываю крест правой.

—А правая?

Проделываю обратную манипуляцию.

—Ты что, не можешь обе руки сразу отвести?

Конечно, он заметил. Крест так и не нашли, и Эйзенштейн отменил съемку. Он сказал мне:

—Нельзя снимать. Если раз пойдешь на компромисс, потом не выберешься. Это только кажется, что ты на дальнем плане — в кино все на крупном. И никогда не говори: «Снимем как-нибудь...»

И улыбается.

Он часто улыбался, шутил — был жизнерадостен в творчестве. Что такое жизнерадостность? Вопрос я себе задал не простой. Но мне кажется, что Сергей Михайлович улыбался понятности и ясности мира. По-видимому, это свойство всех истинных гениев. Поэтому, я думаю, и был жизнерадостен Эйзенштейн. Работа с ним оказалась для меня не только школой актерского мастерства. Она навсегда осталась во мне творческой радостью.

Михаил Кузнецов

— В 1941 году я снимался в «Машеньке» у Ю. Я. Райзмана. Стоял в перерыве на «Мосфильме» — курил. Дверь во двор открыта, идет какой-то толстенький человек, немного гусиной походкой, быстро, и протягивает открытую руку, ладонью:

—Здравствуйте.

—Здравствуйте.

—Как себя чувствуете?

—Ничего.

—Видел ваш материал. Желаю успеха!

Еще что-то сказал и ушел. Я спросил:

—Кто это?

—Эйзенштейн.

Я пожалел, что был к нему не очень внимателен, потому что об Эйзенштейне слышал, конечно. А затем, в Алма-Ате, в эвакуации, встретились уже в коридоре гостиницы как знакомые: «Между прочим, я дам вам прочитать сценарий» — «Какой?» — «Иван Грозный».

Как потом оказалось, он еще тогда, в 1941 году, заметил меня для роли Федора Басманова.

Общение с Эйзенштейном произвело на меня, конечно, огромное впечатление. Но я пришел к нему из студии Станиславского, где внимание к актеру непосредственное, где образ рождается о т а к т е р а к ф о р м е, а не от формы к актеру, как у Эйзенштейна. И должен сказать, что в этой области он меня не покорил никак. Тут я ему несколько противился. Потому что я по-прежнему счи-

М. Кузнецов—Федор Басманов



таю, что самое главное в кадре — это живой человек, и рисунок роли — не преднамеренно вычерченный, а обязательно немножко импровизационно рожденный. Тогда этот живой человек может взволновать зрителей. Не случайно, вероятно, у Эйзенштейна в фильмах мало живых людей. Он поражает масштабностью, он поражает композиционностью, он поражает особенностью разработки чисто изобразительного решения. Наконец, он поражает своей огромной интеллектуальностью. Но я не такой уж поклонник Эйзенштейна как режиссера для актера. С точки зрения работы с актером, есть режиссеры лучше — например, К. С. Станиславский, у которого я имел честь учиться, или М. Н. Кедров. Из кинорежиссеров для меня самый, пожалуй, ясный — Иосиф Хейфиц. Очень мне был симпатичен В. Браун — потому что он давал самое главное, что мне как актеру нужно,— свободу. А Эйзенштейн как бы помещал в золотую клетку. Это очень красиво, но все-таки ты находишься в клетке его воображения.

— *Искупалось ли это чувство несвободы удовлетворением, когда вы видели конечный результат на экране?*

— Все равно это — Эйзенштейн, это — его. Картину «Иван Грозный» я не считаю своей — это картина Сергея Эйзенштейна, в целом и во всех деталях. «Матрос Чижик» — это моя картина, это я придумал, это я решил, это я сделал. А на «Грозном» я был ведомым. Разные есть актеры. Есть актеры, которые любят, чтобы их вели: «Поработайте со мной, ну поработайте...» А я этого не люблю, когда со мной работают, я сам люблю работать, я сам люблю помучиться, я сам люблю достигнуть. А если мне покажут — мне это неинтересно.

— *Эйзенштейн часто прибегал к показу?*

— Показывал, и очень ловко показывал. Но это касалось прежде всего линии движения, линии жеста. Линию он чувствовал, ее он мог показать. Но воспроизвести актерскую интонацию, или просто прочитать монолог, или сыграть сцену Эйзенштейн не мог. Он сам никакой не актер — это мое впечатление. Отобрать он мог — то, что подходит к его замыслу. Он говорил: «Нет, не так. Тут нужно мрачнее», или «Тут нужно грознее», или «Мягче», «Нет, нужно быстро, здесь другой ритм». А выйти на площадку и показать, как надо играть,— этого он не мог. Показывал, какое движение в кадре, какой поворот, как в это время ляжет складка, как загнется «хвост» мантии и в какой стороне будет посох. Вот это он видит.

— *Бывало ли так, что в рамках этого внешнего рисунка, который он предлагал, у вас рождался внутренний импровизационный ход?*

— Да, он разрешал это делать. Помню, я на чем-то настаивал: «Вот так, мне кажется, лучше» — «Ну покажи. (Подумал.) Можно и так. Тебе так удобнее? Давай». Он соглашался, если это актерское предложение не шло совсем уж вразрез с его замыслом.

Самые его любимые актеры из «иваногрозновцев», если так можно выразиться, были, конечно, Николай Черкасов и Павел Кадочников. Высокие, тонкие, худые, очень гибкие, очень точно выполняют рисунок, очень ясны

по линиям. А для Эйзенштейна линия — самое главное. Не внутреннее психологическое состояние актера, правильное или неправильное, а правильная линия. Если актер эту линию — чисто графически — точно выполняет, Эйзенштейн считает, что этот актер рожден для кинематографа.

— Как у самого Эйзенштейна рождалась эта линия? Обосновывалась ли она внутренне? От чего он шел, по-вашему?

— Он шел от того, что он художник, просто художник по профессии. Если Антон Павлович Чехов, например, видел прежде всего характер, то Эйзенштейн видел прежде всего линию. Не случайно он никогда не ошибался в линии, когда рисовал. Обратите внимание на его рисунки — он не чиркает карандашом, не ищет судорожно линию, он ее сразу точно проводит, он ее уже увидел. Он мыслил линиями. Даже в гриме актера Эйзенштейн шел от формы линии, а не от актера. Вы посмотрите — что это за удлиненная голова у Ивана Грозного? Яйцевидной формы? Я до сих пор не знаю, что это такое! И в актере он видел прежде всего линию. Если актер никак не попадал в эту линию, Сергей Михайлович очень сердился и всячески пытался его «согнуть». На точном выполнении мизансцены он настаивал — это было для него абсолютно необходимо. А вот на интонациях настаивал не очень. Конечно, надо было держаться поближе к тексту, потому что текст был несколько стилизован, и найти примерно правильный эмоциональный посыл. В особые тонкости он не вдавался, и когда актер начинал что-то уж слишком впадать в подробности, он говорил: «Не разводи Художественный театр» — и останавливал.

Ко мне он относился хуже, чем, например, к Кадочникову. Он сказал: «Ты актер капризный, ты мхатовец, мне с тобой трудно».

— А почему Эйзенштейну было трудно с вами?

— Ну хотя бы потому, что я все время, как маленький ребенок, задавал вопрос: «А почему?» Себе он ставит задачи сложные, скажем, по линии композиции, мизансцены, а актеру их не объясняет. Он говорит, например:

— Ты стоишь здесь. Рука твоя устремлена туда.

— Почему?

— А какая тебе разница?

Когда Эйзенштейн сердился, он надевал черные очки. Я спрашиваю: «Почему вы надели черные очки?»— «Чтобы господа артисты не знали, что я о них думаю».

В 1945 году из Америки в ВОКС пришло письмо от Михаила Александровича Чехова. Чехов восторгался необыкновенной формой фильма — он считал «Грозного» гениальной картиной с точки зрения режиссерской и художественной. Но он нападал на актеров — они-де не дотянули до великолепной формы Эйзенштейна. Конечно, все немного приуныли, но у каждого зрело желание сказать Эйзенштейну: «По сути дела, вы сами виноваты, что мы не дотянули до нужной формы. Потому что вы слишком ее усложнили. Мы еле с ней справлялись, с этой формой, у нас не было времени, чтобы заняться тонкостями чисто актерскими, психологическими».

Эйзенштейн слишком нагружал ракурсами, необычными поворотами, и было просто физически трудно играть. Я помню, была какая-то мизансцена, с которой Черкасов не мог справиться — даже Черкасов! Надо было повернуться, потом нагнуться, потом откинуться, потом прийти в каком-то немыслимом положении на крупный план — после того как он пробежал двадцать метров. Это было настолько сложно, что ему дай бог только войти в эту мизансцену. А как только он вошел в нужный рисунок — «Стоп! Сняли. Хорошо». И актерски Черкасов не дотянул, потому что форма его немного зашибла, и не только его — всех актеров. Конечно, Михаил Александрович прав, мы не дотянули, но виноват в этом и наш режиссер.

Эйзенштейн «давил» на актера?



— Может быть, для выполнения замысла Эйзенштейна нужна была особая актерская техника — тренированное, пластичное тело, вкус к обобщенной игре? Возможно, Эйзенштейну была нужна своя актерская «система» или школа? Вы учились у К. С. Станиславского. Все ли дала вам ваша школа для того, чтобы сыграть Федьку Басманова в полную нагрузку кинематографической выразительности — и психологически и пластически?

— Несомненно, для фильмов Эйзенштейна нужна особая «система». Сейчас, когда прошло двадцать лет и я стал старше и опытнее, я многое понимаю иначе, чем двадцатипятилетний актер Михаил Кузнецов. Я тогда многое воспринимал чисто интуитивно—и от большого доверия к «системе» Станиславского иногда сопротивлялся методу Эйзенштейна, который шел от традиций Мейерхольда. Сейчас я считаю правильными разговоры о необходимости синтеза школ Станиславского и Мейерхольда. Это важно для театра, но еще, может быть, важнее для кино. Потому что «голый» Эйзенштейн или «голый» Мейерхольд— это для актера трудно, это значит отказываться от собственной индивидуальности и подчиняться другой — режиссерской. Самое трудное в искусстве — отказаться от себя, а самое ценное, что может сделать творческий человек,— проявить свою неповторимую индивидуальность. В этом плане режиссер Эйзенштейн не очень благодарен для актерской индивидуальности.

Кстати, о моей актерской индивидуальности у Эйзенштейна было довольно своеобразное представление. Однажды, после репетиции сцены убийства Федора Басманова (из третьей серии), он сказал мне:

— А ведь ты неверно о себе думаешь. Ты считаешь, что ты бытовой актер, а ты актер романтический!

Я уже не помню, почему он решил, что я романтический актер,— видимо, в тот день я репетировал в большом эмоциональном накале.

Однажды он очень удивил меня, заявив, что хочет попробовать меня на роль Пушкина — он ведь надеялся снять когда-нибудь фильм о Пушкине. Я спрашиваю:

— Сергей Михайлович, что же у меня общего с Пушкиным?

— Ты же не знаешь. У него же глаза были голубые! А волосы мы выкрасим.

— Но я и крупнее его! (Хоть я и был тогда худой.)

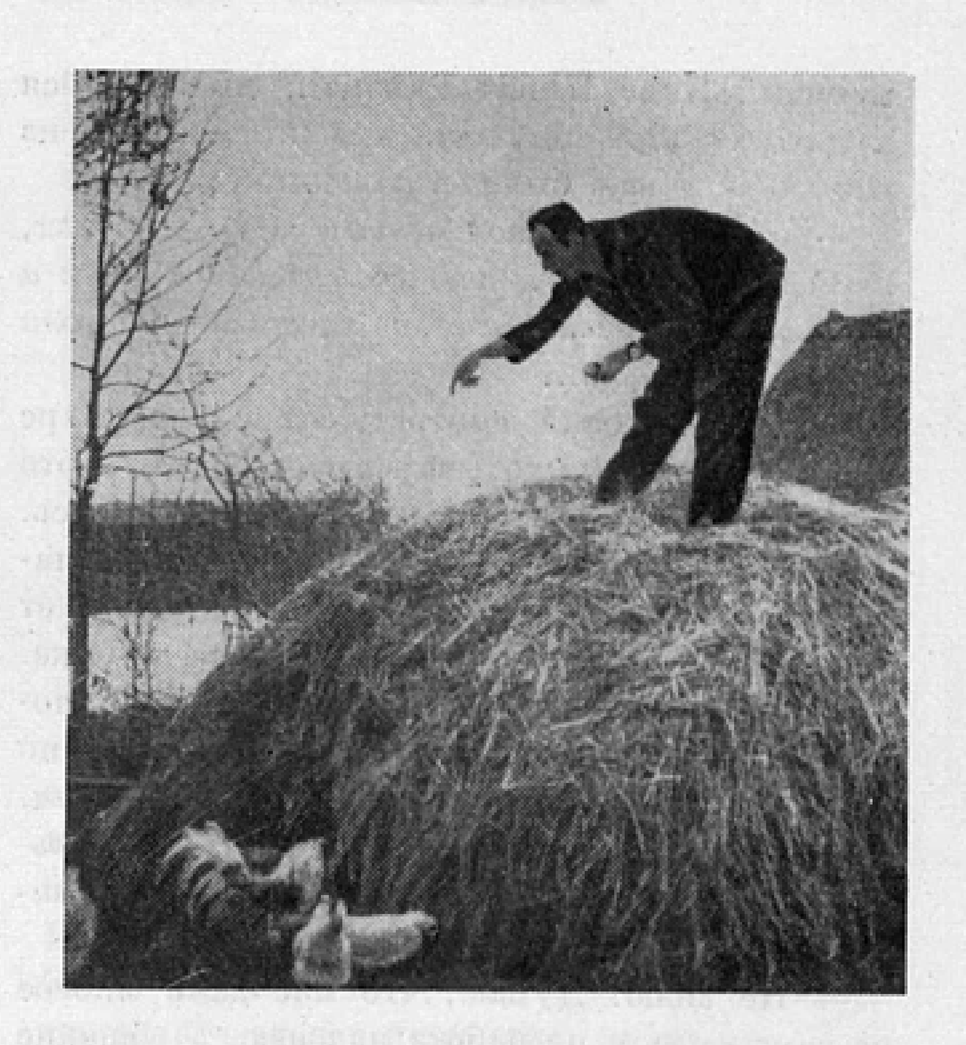
— Не важно,— смеется Эйзенштейн,— я рядом с тобой поставлю какого-нибудь длинного парня, и ты будешь Пушкин. Вася (спрашивает у гримера Горюнова), можем мы сделать из Кузнецова Пушкина?

— По-моему, можно,— отвечает Горюнов.

И стали что-то рисовать, прикидывать...

В «Грозном» Эйзенштейн в какой-то мере, конечно, исходил из моей индивидуальности тоже. Еще когда он смотрел на «Мосфильме» материал «Машеньки», он подсмотрел, что

Черкасов ищет «зерно роли». Шуточная фотография В. Домбровского



в каком-то ракурсе у меня немного косят глаза. Не знаю, может быть, это не так, но ему так казалось. Узнал я об этом гораздо позже, на репетиции сцены смерти Федьки Басманова. Сцену эту так и не успели снять, только оговаривалось ее решение: из Семипалатинска приехал на съемку А. М. Бучма, Эйзенштейн решил воспользоваться его присутствием и часа полтора—два вместе со мной и Черкасовым разбирал весь эпизод гибели Басмановых — один из главных в третьей серии. Ситуация эпизода очень сложная — здесь замыкается круг недоверия, происходит своего рода самосъедание опричнины. Грозный сначала поручает Федору убить отца, Алексея Басманова, который начал свозить конфискованное боярское добро не в царскую казну, а на свой двор и тем изменил опричной клятве. А когда Федька выполняет это страшное поручение, царь говорит ему: «Родного отца не пожалел, Федор. Как же меня жалеть-защищать станешь?..» Иван перехватывал взгляд Федора и, заметив вдруг, что глаза его прямо не смотрят, а немного косят (вот для чего это Эйзенштейну понадобилось!), окончательно терял доверие к Басманову. И как только Федька почувствовал, что Грозный ему не доверяет и, следовательно, сейчас наступит расправа, он с отчаяния бросался на царя. Тут мне предстояло сделать очень сложное по рисунку движение: я должен был, прыгнув, буквально полететь, распластанный, параллельно земле, и когда вытянутые руки Федьки почти долетали до Грозного, снизу на крупном плане сверкал нож, и Федор, как подбитая птица, падал наземь...

— Как Эйзенштейн ставил задачу актеру? Как он знакомил с ситуацией, с ролью? В какой мере он ее объяснял? В какой форме?

— Главным образом в иронической: «Вы читали сценарий? Что там у автора сказано?» А автор — он сам! Так он сразу ставит себя в третье лицо, и отсюда идет какой-нибудь иронический ход. Потом на какой-то момент он делается серьезным и объясняет абсолютно точно. И если он видит, что его поняли,— опять переходит на иронию. Вообще работать с ним было очень легко, если получалось. Эйзенштейн ценил юмор по-настоящему и умел им пользоваться. На съемке не было впечатления, что делается что-то серьезное. Для Эйзенштейна вся картина решена, она у него в голове. И он, как умелый дирижер, всех направляет. Но чтобы люди не уставали, он все время поощрял «треп» на съемке. Особенно тут отличался Черкасов — вечно разыгрывал Жарова: «Вот я царь, у меня много текста, а у тебя текста мало. Ты играешь Малюту Скуратова, но ты в кадре должен стоять, как столб». Тот страшно сердился, а Эйзенштейн все время обоих сталкивал лбами, чтобы всем весело было. Время было трудное, мы были голодные, холодные, неустроенные. Иногда просто не хватало мышц — не для того, чтобы передвигаться, а для того, чтобы выглядеть как надо. И зна-

менитый Яков Ильич Райзман, выдающийся художник-портной, сшил нам эти мышцы из ваты — мы все были в толщинках...

— Эйзенштейн вспоминает в своих мемуарах, как он увидел в алма-атинском зоопарке барса и послал вас изучать взгляд хищника для роли Федьки Басманова...

— Да, я ходил смотреть на барса. Барс все время немножко фокусирует глаза, я это уловил, и кое-где это у меня получилось. А однажды я что-то уж очень раскрыл глаза — Эйзенштейн вдруг подбегает, поднимает что-то с пола, подул и несет мне в руке. Я спрашиваю: «Что такое, Сергей Михайлович?» «Ты глаз выронил!» Вот, кстати, типично эйзенштейновский ход в работе с актером.

— Как вы считаете, работа над ролью Федьки оставила след на вашей творческой индивидуальности?

— Не знаю. Думаю, что мне дали многое не сама роль и не работа над нею, а общение с Эйзенштейном, удивительным художником. В искусстве это очень трудно подсчитать... Вот я прочел несколько томов писем Чехова и считаю, что кончил Чеховский университет. Так и работа над «Грозным» — это был своеобразный Эйзенштейновский университет, который я, быть может, не кончил, но в котором пребывал. Эйзенштейн очаровывает с ходу, он удивляет, он пленяет, он притягивает. Он заставляет желать встречи с ним неоднократно. И от него всегда уходишь, как бы тяжелее делаясь, потому что он что-то тебе дает, что ты уносишь с собой, и некоторое время чувствуешь, что стал от этой ноши тяжелее. Это заставляет тебя мыслить, наконец, это заставляет осознать, как мало ты знаешь, черт возьми, как мало ты читал, как мало у тебя ассоциаций. Эйзенштейн мог рассказывать, о чем угодно — о военных действиях и об истории живописи, о литературе или даже об астрономии. И это всегда было не только интересно, но и полезно. Не случайно на «Грозном» к нему так тянулись молодые актеры — Кадочников, Балашов, Названов, я.

Возвращаясь к вашему вопросу, я хочу немного расширить его и сформулировать так: является ли Эйзенштейн учителем для актеров? Если Станиславский — учитель именно для актеров, то Эйзенштейн — учитель для всех. В том числе и для актеров. Если хочешь и можешь попить из этого родника — пей. Понравится тебе какой-нибудь камушек из тех, что Эйзенштейн перед тобой рассыплет — бери, он не возражает, делится щедро. Вопрос в том, захочется ли. Его личность — быть может, невольно — несколько подавляла, оказывала огромное влияние, а каждый актер немного самолюбив, ему хочется проявить что-то собственное, свое...

Александр Мгебров

— Прежде чем вы будете задавать вопросы, я хотел бы сказать о том, что храню самую теплую и благодарную память о Сергее Михайловиче Эйзенштейне — не только о гениальном художнике, но и об удивительном человеке, которому я обязан жизнью. Да, жизнью в прямом смысле слова.

Я получил вызов на съемки в Новосибирске, где находился в годы войны Ленинградский театр имени А. С. Пушкина. В это время я очень тяжело болел, буквально умирал от туберкулеза. Диспансер, конечно, никуда не отпускал. Но Эйзенштейн настаивал, требовал именно меня. Везли меня по Турксибу на носилках. Поезда в войну шли долго, медленно, и я приехал в Алма-Ату измученный вконец. Когда Эйзенштейн узнал, что я приехал столь тяжко больным, он немедленно организовал идеальные условия. Лучшие врачи, калорийное питание, фрукты — это в войну, зимой!— все было к моим услугам. Мне разве что птичьего молока недоставало. Толь-

А. Мгебров — архиепископ Пимен



ко благодаря Эйзенштейну я поправился и уже в апреле встал на ноги готовый к работе.

Спасти он меня спас, но и нагрузил сразу же безо всякой пощады. Двадцать ночных съемок подряд — с 6 часов вечера до 8 утра! Это и здоровому человеку было бы трудно выдержать. Но никто не жаловался. Все понимали, что Эйзенштейн беспощаден прежде всего к самому себе. Он никогда не думал о своем благополучии — только о том, что он делал. Уже этим он внушал актерам уважение к труду. А труд этот был вдохновенный и непрерывный. Эйзенштейн вникал во все. Как никто (разве что кроме его учителя В. Э. Мейерхольда), он обладал умением входить в мелочи, из которых слагается целое. Он все делал сам. В перерыве все отдыхают — один Эйзенштейн не отдыхает. Это признак настоящего гения — гению некогда отдыхать. Мне довелось близко знать великого актера Павла Орленева. Это был гений запала, обладавший даром мгновенно загораться и потрясать зрителя. Но я знаю, что это было результатом беспрерывного горения. Такими же вдохновенными и постоянно одержимыми творчеством были Вера Федоровна Комиссаржевская и Константин Сергеевич Станиславский в период своего расцвета. И из всех, с кем мне приходилось встречаться, в ряд этих гигантов театра я могу поставить только Эйзенштейна. Если такой человек оказывается во главе творческого коллектива, то это не может не создать особо волнующей атмосферы всеобщей одержимости и увлеченности. Я смею утверждать, что работа режиссера с актером начинается и определяется его личным духовным и моральным обликом. Нет ничего благотворнее для творчества, нежели содружество с человеком чистого сердца и высоких помыслов. А Эйзенштейн был еще и гениально одаренным режиссером...

Вторая черта Эйзенштейна — умение увлекать группу замыслом, внушать чувство долга перед людьми, заразить ощущением значимости и значительности того, что делается. И знаете, что меня сразу поразило, почему я проникся доверием к Эйзенштейну? Все говорили и вспоминали о нем с улыбкой! Здесь не было того, что — увы! — столь часто встречается в искусстве: «режиссер занят, подождите», «художественный руководитель принять не могут» и тому подобное. Он вообще никогда не сидел в кабинете — был трудно уловим и одновременно успевал побывать везде. Он умел вовремя появиться, подбодрить шуткой, подсказать решение. Чувство дружественности режиссера актеру порождается не пошлым панибратством и не мелким взаимным заискиванием, а подлинным уважением к человеку и его делу. Я вообще не поклонник киноработы. Меня много раз приглашали, и я всегда отказывался. Режиссер А. Ивановский даже любил повторять: «Мгеброва на кино никогда не купишь!» А вот к Эйзенштейну я всегда пошел бы с радостью. Творить рядом и вместе с ним было одно удовольствие. И как художник и как человек Эйзенштейн согрел меня. Смерть слишком рано унесла его — он мог бы такое сделать! Для актеров он ведь только начинался...

Вы спросили, каково было мое первое впечатление от знакомства с Эйзенштейном.

Я отчетливо помню эту встречу. Он не вошел — он влетел в комнату: среднего роста, довольно плотный, с большим, очень высоким лбом, над которым слегка вились светлые волосы. Все лицо его освещалось ясными, вдумчивыми серыми глазами. Он был в легком пальтишке, несмотря на сильный холод, царивший в помещении студии. С привлекательной, теплой улыбкой крепко пожал мою руку, в то же время вглядываясь в мое лицо. Этот-то взгляд больше всего и впечатлял. Пристальный, в упор — но не тот, от которого хочется укрыться, спрятаться, а внимательный, стремящийся найти в тебе что-то, понять тебя. Что может быть лестнее для актера?

Полдня Эйзенштейн не отходил от меня — рассказывал о роли, читал, мы вместе искали грим, костюм. Сценарий, такой необычный по манере написания, потряс меня силой и музыкальным ритмом — в нем было все, что сразу открывает суть образа. Пимен — персонаж собирательный. Наиболее близкий ему прототип — Иосиф Волоколамский, аскетичный и строгий митрополит, мечтавший о введении на Руси инквизиции для искоренения ереси. Первоначально Пимен возлагал, очевидно, большие надежды на Ивана. Но уже в сцене венчания на царство в моем персонаже происходит перелом—программа Ивана идет вразрез с его стремлениями.

И вот — съемка венчания. Никакая кинолента не может передать всего блеска этой сцены на площадке — полыхания красок на фресках и нарядах, сверкания драгоценностей, торжественности действия. Ателье переполнено народом — простыми алма-атинцами, которые приходили посмотреть на это необыкновенное зрелище.

— Вот на этом хотелось бы остановиться. Некоторые критически настроенные к фильму зрители — среди них есть и профессионалы — считают, что «Иван Грозный» чересчур красив. А один уважаемый писатель говорил, что это «пытка великолепием». Иногда «Грозному» даже отказывают в кинематографичности, упрекая его то в излишней театральности, то в чрезмерной живописности. Что вы об этом думаете?

— Я с такими мнениями абсолютно не согласен. Вероятно, вам, критикам, надо доказать, что этот фильм — особая форма истинной кинематографичности. Можно ведь и кинохронику превратить, по сути дела, в олеографию, а можно через условное, очищенное от мелкой суеты действие передать самое жизнь!

До настоящей красоты нужно докапываться, идя в глубь природы, к ее мудрой целесообразности. Вот это-то мне и объяснял Эйзенштейн. Если хотите, это было его принципом. Этого же он требовал от актера. Жест, мимика, интонация, мизансцена у него потому и красивы, что избавлены от случайности, от суеты, от чужеродных наслоений. Они делают явной скрытую суть образа, внутреннюю природу его развития. И они для того красивы, чтобы зритель взволнованно воспринял и запомнил увиденное. Я убежден, что некоторых актеров, игравших в «Иване Грозном», зрители видели во многих фильмах, но вряд ли запомнили те, другие роли столь же отчетливо — разве что отдельные места. А тут люди запоминают каждый поворот, даже взгляд, реплику. Актеры должны быть благодарны режиссеру, который так умеет врезать их создание в память и сердце зрителя.

Я знаю, существовало мнение, будто Эйзенштейн любил предметы больше, чем людей. Это глубоко неверно и несправедливо. Он действительно любил вещи и уделял им много внимания и времени. Но ведь надо понимать, что в кино актер выражается и через предметы! Эйзенштейн часто повторял: «Предмет неотделим от актера». В среде и с помощью выразительных предметов и актеру работать было очень легко.

Не поймите меня упрощенно. Физически часто было очень трудно. Облачили меня,

Эйзенштейн на съемках. Консультант протоиерей Цветков показывает А. А. Мгеброву жест благословения



например, в музейный сакос, усыпанный драгоценностями. Это торжественное облачение русских митрополитов, которому свыше трехсот лет. Оно сделано из толстого кофейного цвета бархата, поверх которого кованым золотом и серебром выложены узоры и шелком вручную вышиты изображения святых. Настоящие митрополиты на торжественных богослужениях выдерживали в сакосе не больше двух-трех часов. Я — после болезни — носил его ежедневно (точнее — еженощно) по семь-восемь часов месяцами. Конечно, это утомляло. Но и помогало до конца войти в образ Пимена. И когда Эйзенштейн добивался, чтобы складка парчи шла так, а не иначе,— он хотел, чтобы зритель воспринял образ не только через слово или мимику, но и через жест руки, покрытой широким рукавом сакоса. Поэтому я никогда не жаловался — не только во время съемок, но и в перерывах, когда режиссер, прервав работу, уходил в сад, расположенный рядом с павильоном. Он ходил там часами и после работы — что-то обдумывал, решал. Помню, однажды ночью он три часа провел в саду. Все ждали, не ропща, с огромным уважением к его творчеству, к трудностям, которые он преодолевал в эти часы. И вот он пришел — сияющий. Нашел! Можно было работать дальше.

Репетиции были очень сложными, и Эйзенштейн много раз повторял. Работал он главным образом с Черкасовым. Показатель-

но: там, где Черкасов не роптал и шел за Эйзенштейном, получался удивительный результат.

Что касается меня, то Эйзенштейн мне сразу доверился и «работал» со мной сравнительно мало — надеялся на самостоятельную работу актера. Взаимопонимание у нас установилось полное. Мы с ним разговаривали глазами. Предположим, репетируешь раз десять и каждый раз чувствуешь по взгляду, что понравилось и что нужно доработать. Показывал он редко — главным образом заставлял подумать, объяснял, наводил на нужное подчас иносказанием, показывал книги. Я не из тех актеров, которым нужно рассказывать литературу, относящуюся к образу. Все, что относилось к эпохе Ивана Грозного и к моему Пимену, я постарался прочесть сам. Но Эйзенштейн привлекал материал широчайшего культурного наследия, рассказывал о вещах, неожиданных на первый взгляд, но совершенно необходимых актеру. Встречи с ним не были разговорами «просто так» — я не помню болтовни с ним, бесцельного рассказывания анекдотов. Это было непрерывное обогащение.

В найденных решениях Эйзенштейн был убежден и просил точного их выполнения. Предложения актера выслушивал внимательно. Если актер его верно понял, когда он объяснял задачу, и играл именно ее — Эйзенштейн принимал его рисунок, внося лишь уточняющие поправки. Я, например, не помню, чтобы он что-нибудь в корне менял в моей игре. Но если актер предлагал «из другой оперы» — Эйзенштейн настаивал на своем. Он терпеть не мог «средних решений» — его мучил всякий компромисс.

Меня он берег для третьей серии, последовательно вел к ней. Именно там, в сценах Новгородского заговора против Ивана, по-настоящему раскрывался Пимен. Это моя трагедия, что третья серия так и не состоялась...

Василий Горюнов

— Встретился я впервые с Эйзеном — мы никогда не называли его «Эйзенштейн» — с Эйзеном! — в Алма-Ате. Я только что окончил работу на картине Ф. М. Эрмлера «Она защищает Родину» и собирался в Ташкент к Козинцеву и Траубергу. Однажды в зале, заваленном костюмами и бутафорией, Игорь Николаевич Черняк подвел меня к плотненькому невысокому человеку и сказал ему: «Вот какой будет с вами работать мастер». Эйзен глянул мне прямо в глаза и говорит: «Я посмотрю, что из себя представляет этот мастер». Так началась наша дружба. Я всегда вспоминаю о ней с радостью, да и Эйзен написал о ней статью «Ломовы и Горюнов»...

На следующий же день он приволок много книг и массу собственных рисунков, да таких странных, каких я сроду не видывал. И у нас состоялся такой разговор:

— Эти рисунки нельзя претворить в жизнь!

— Где вы работали до кино?

— В цирке, потом в оперетте.

— Вот это и чувствуется.

— Но это же формализм!

— Я вам даю идею образа, а вы претворяйте, как хотите.— И прибавил: — Но чтобы вязалось с лицом актера!

— Ну и как — претворяли?

— Еще как! Когда съемки фильма кончились, я ему сказал: «Сергей Михайлович, я у вас окончил академию».

— А как же с формализмом?

— Ну, знаете, когда я с ним поработал, понял, чего он хочет, показал сам, что умею, он мне сказал:

— Я прощаю вам «формалиста». Давайте удлинять голову Черкасову. Делайте жесткий парик и думайте про подбородок.

И тут же делает свой «формалистический» рисунок — голову Ивана «огурцом».

— Он вам объяснял, почему именно такой формы парик, такой грим?

— Конечно. Тут две причины. Эйзенштейн прекрасно понимал пропорции человеческого тела и всегда следил за тем, чтобы у актера все вязалось в одно целое. Поэтому он мне сразу указал: «Ты обратил внимание, что у Черкасова тело и руки плохо вяжутся с формой головы? Она у него должна быть такой» (и рисует свой «огурец»). А с другой стороны, Эйзен всегда точно ощущал образ и знал, как его осуществить практически. Еще когда он показывал мне книги, он для Ивана подобрал старых испанских художников. Помните, у Эль Греко на картинах люди сильные, нервные, экспрессивные, и достигал он этого, удлиняя пропорции тел, рук, голов. Эйзенштейн знал и умел очень многое, но никогда не стеснялся учиться у других мастеров. Если, конечно, это совпадало с его ощущением образа. Я его в самом начале работы над гримом Ивана спросил:

— Почему не взять за основу репинский портрет?

— Репин писал по-своему, а я сделаю по-своему. Плох тот, кто копирует.

Испанцев он тоже не копировал — заметил принцип, а сделал по-своему: Эйзен был человек своего порядка...

Для Грозного было сделано 14 париков — от венчания на царство до старости. Жесткий парик, который я упоминал,— для молодого Ивана. Под старость линия той же головы была уже другая (ведь и Иван был другой!) — парик сделали реденький, мягонький.

Задание на грим он давал не только рисунками, но и очень образными определениями, которые всегда сильно впечатляли. Помню даже один курьез. Готовились снимать сцену «Исповедь» для третьей серии. Сергей Михайлович просит: «Сделай мне Ивана после покаяния землянистым, опавшим — совсем древним». Да так эмоционально сказал, что я намалевал на лице Черкасова бог знает что. Эйзен пришел, глянул и говорит сердито: «Это не царь, это водяной какой-то». «Это результат вашей эмоции, Сергей Михайлович». Смеется: «Переделай!»

Работа над обликом Черкасова — Грозного. Слева — В. В. Горюнов



Когда начали снимать эпизоды с молодым Иваном, Эйзенштейна очень тревожило, как бы сделать Черкасова похожим на Эрика Пырьева (пролог, где Эрик играл маленького Ивана, должен был идти перед «Венчанием на царство», и не вина Эйзенштейна, что он оказался во второй серии, да и то не полностью). Сходства добиться было трудно — они совсем непохожи. Сделал я Черкасову подтяжечки, расширил глаза немного. А Эйзенштейн со своей стороны мне навстречу шел: «Я постараюсь снять молодого Ивана статически». Если вы помните сцену венчания, там действительно Черкасов снят в таких ракурсах, чтобы были переклички с детством. Тут Эйзен и обо мне думал.

— Не следует ли из ваших слов, что он шел от грима к актеру, а не от актера к гриму?

—Эйзенштейн шел от своего понимания образа. А что у него возникало раньше — облик грима или чувство, что этот актер может сыграть того-то и так-то,— не все ли равно? Ведь грим у Эйзенштейна был не просто парички и наклеечки, а образ человека. Он мне не раз говорил: «Я ищу в гриме характер.— И всегда добавлял: — Я хотел бы такой образ, но вы сочетайте его с лицом актера». А шел к образу по-разному.

А. Бучма — Алексей Басманов



Бывали случаи, когда ему нужна была совершенно определенная внешность. Например, он очень хотел, чтобы Пимена играл Пудовкин. Но тот как раз заканчивал «Русских людей» и сниматься не мог. Эйзен страшно огорчился. Пришел ко мне в гримерную и говорит:

— Понимаешь, мне нужны сумасшедшие глаза фанатика, как у Пудовкина. Не знаешь ли такого актера?

— Есть такой — наш ленинградец, Мгебров. Более сумасшедших глаз вы во всем Союзе не найдете.

Мгебров был в это время в Новосибирске в театре. Но если Эйзенштейну что-нибудь для дела нужно — обязательно достанет. Когда Мгебров приехал, Эйзенштейн был очень доволен: «Да, это глаза Пимена».

Между прочим, Пудовкина он все же снял — в роли Юродивого. Видно, Всеволод Илларионович по эмоциональному напряжению духа очень соответствовал фильму, не зря Эйзен повторял: «Жаль, нет Пудовкина — с его-то характером...» И уговорил-таки. Пудовкин руками разводил: «Эйзенштейну ни в чем нельзя отказать». Сделали ему темный грим, навесили лохмотья, вериги — он был страшен. Но у Эйзенштейна он был как ягненок — с его-то характером...

В других случаях было совсем по-другому. Я рассказывал раньше о париках для Черкасова. Эйзенштейн понял, что Черкасов может сыграть Грозного таким, каким он себе его представлял, и писал роль на него, шел от его актерских возможностей, внося поправки в его внешность. Или другой пример: Кадочников, который играл три роли. Недаром Черкасов прозвал его «оборотень». Ведь если Эйзенштейн настоял, чтобы молодой актер сыграл совершенно непохожих ни обликом, ни характером людей, это означает, что он шел совсем не от внешности, а против нее. Я, кстати, поначалу не соглашался, чтобы Евстафия играл Кадочников — уж очень облики Владимира и Евстафия непохожи. А Сергей Михайлович отвечает:

— Вот и надо сделать так, чтобы не были похожими.

— Как?!

— Лохмотья накинем, прикинем — и решим.

Принесли «лохмотья» (великолепный костюм, сделанный Яковом Ильичем Райзманом,— вот еще кто помощник актерам был!), Эйзен сделал рисуночки. Приклеил я нос Кадочникову, надел парик — смотрю: действительно Евстафий! Разглядел его как-то Эйзенштейн в Кадочникове. Сумел ведь он разглядеть и королеву Елизавету в Михаиле Ильиче Ромме!

— Как проявлялся характер персонажа в гриме?

Могу привести пример с А. М. Бучмой. Принес Эйзен эскизы на Алексея Басманова. Смотрю — нерусский у него какой-то облик: борода короткая, курчавая, волосы вьются. А Басманов — русский, да еще XVI века. Я и сказал Эйзенштейну про свои сомнения.

— А что ты предлагаешь?

— Ну, хотя бы бороду «лопатой», как тогда носили.

— Наклеим мы твою бороду «лопатой» — и получится дворник или дед-мороз. А нам

нужен характер сильный, воля. Поэтому борода должна быть не мягкая, а жесткая, вьющаяся, как спираль, закрученная, волосы тугими кольцами, черные, с проседью, с отблесками, чтобы свет и тень в них боролись.

— Но Бучма — актер сильный, он и так сыграет, что нужно.

— Вот мы и должны помочь ему выразить вовне внутреннее состояние. Чтобы зритель его до конца почувствовал.

И потом каждую прядку, каждый завиток укладывал как надо. Эйзенштейн вообще очень не любил безлинейности, растрепанности — любил ярко выраженный характер. Если нужно, чтобы волосы были растрепанные,— он каждую прядь выложит. Не любил случайности. А как достичь характера уже в облике — всегда знал.

На Анастасию пробовали Уланову. Эйзен был в восторге. Лицо у нее тонкое, одухотворенное. Но Уланова не смогла приехать в Алма-Ату... Когда утвердили Целиковскую, возник вопрос, как добиться в ее лице нужной одухотворенности. Эйзен предложил:

— У Целиковской широкое лицо, отсюда впечатление простоватости. Закроем его косами (и показывает, что косы должны спускаться чуть не с темени на щеки).

— Но ведь косы отсюда не плетутся!

— А мы заплетем отсюда.

Сделали — на самом деле получилось лучше.

Принимал грим только на экране — фото не верил: «Это статика. На экране — грим живой». После грима тут же разговаривал, делился замыслами, как в таком гриме играть. Перед съемкой, пока я актера гримирую, он тут же сидит — объясняет актеру сегодняшнюю сцену, напоминает, чего он ждет от него. Так что актер входил в роль сразу с двух сторон.

— Отталкивался ли Эйзенштейн во внешности персонажей от их исторических прототипов? Показывал ли он вам портреты Ивана Грозного, других героев?

О. Жаков — Генрих Штаден



— Никогда. Он говорил: «Образ делается нами. Мы должны показать свое к нему отношение».

Зато во множестве приносил свои рисунки и еще книги — про Византию, итальянское и испанское Возрождение, Рембрандта, Микеланджело — показывал, как в его скульптурах лицо, борода, волосы вылеплены. Для облика Штадена, например, он принес фотографию фашиста в каске. Вот от чего должен был «отталкиваться» образ!

Кстати, для Жакова — Штадена сделали очень сложный грим. Эйзенштейн задумал его одноглазым, но второй глаз должен был быть не вытекшим, а широко открытым, белесым, без зрачка — мертвым. Для этого пришлось наклеить ему на правый глаз шелковую марлечку с нарисованным глазом без зрачка и с наклеенными ресницами.

— Актеры не жаловались? Им не трудно было играть в таком гриме?

— Актерам, конечно, приходилось иногда выносить страшные муки. Самые мучительные гримы были у С. Г. Бирман. Для Ефросиньи ее нос был несколько длинноват, приходилось немного убирать его подтяжками. Когда их снимали, нос становился сизым. Только она могла это вытерпеть. Характер, знаете, у нее крутой, но здесь она была на

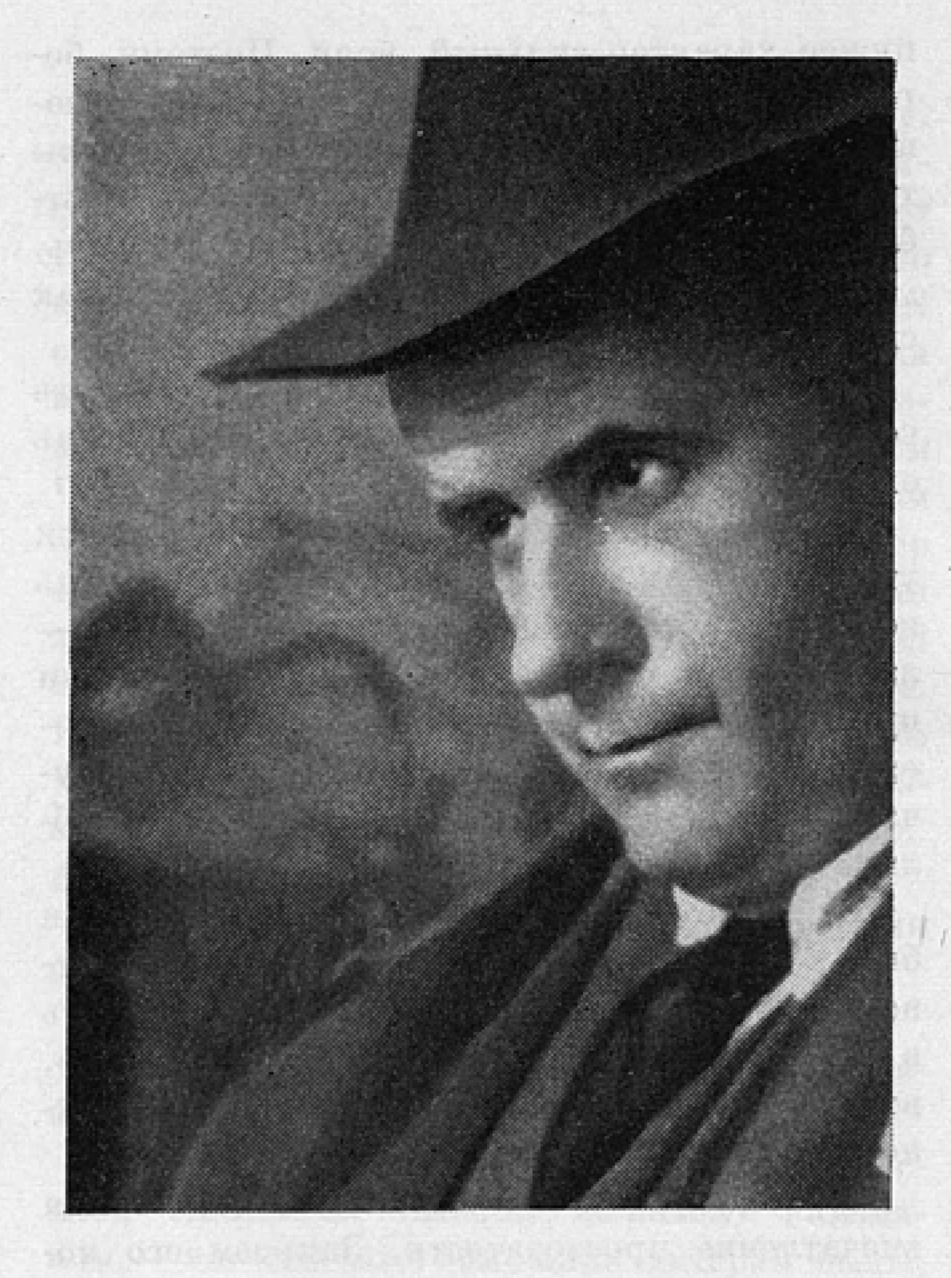
редкость терпелива. Большинство актеров боготворило Эйзенштейна, Бирман — особенно. Ну уж о том, чтобы снять усталость шуткой, да так, что ночь проходила, как день, заботился Эйзенштейн.

Группа понимала его с полуслова, по взгляду, по походке. Сделав что-нибудь, спрашивали или смотрели: где у Эйзена руки. Если на животе — доволен, можно подходить, если за спиной — лучше на глаза не появляться, разнесет все.

Или — приходит новый актер на пробу. Сидит у меня в кресле «на гриме». Эйзен пришел, посмотрел и больше не приходит. Ясно: этот актер сниматься не будет. А в другой раз прибежит — убежит, опять прибежит: «Вот здесь нужна такая линия. Вот здесь — видишь? — косточка — чтоб видна была...»

— Значит, Эйзенштейн не только давал эскиз на грим, но и помогал в самом процессе работы?

—Помогал — не то слово. Он был участник, а не помощник. Порой просидит с тобой целый день, рассказывает, показывает, делает вместе с тобой. И так — не только в гриме. У него во всем была инициатива — по костюмам, декорациям, бутафории... Замечательная вещь — он сам все умел и делал, как и полагается истинному режиссеру. Появлялся на студии раньше всех. Только придешь в гримерную — он тут как тут: насмешит, поинтересуется всем. Глядь — его нет, голос уже из костюмерной доносится. Он никогда не ходил — всегда бегал. И так до начала съемок всех успеет обежать — и у осветителей, и у такелажников, и у постановщиков появится. Он был не просто автор всего. Он был соавтор всех.



...Режиссерский рисунок я прошу считать не режиссерским, а коллективным рисунком.

...Очень плохо, если актер, договорившись с режиссером о рисунке роли, будет лишь удовлетворительно исполнять этот рисунок. Актер должен уметь вкладывать в него все свое эмоциональное богатство.

...Когда вы имеете дело с крупным художником — вы можете дать ему любое задание. Он будет им «связан» точно так же, как режиссер «связан» сюжетом и ситуацией.

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН

За рубежом

Такой человек нужен всякому времени

А. Аникст

Если судить обычными критериями, то фильм «Человек для всякой поры» — плохое «кино». Действия в нем мало, разговоров много, и по всему видно, что это скорее экранизация театрального спектакля, чем самостоятельное произведение кино. И все же картина смотрится с огромным интересом. В ней есть магнит, притягивающий всех зрителей, — это исполнение Полом Скофилдом роли Томаса Мора. Заметим, что и Скофилд не очень «играет». По характеру роли ему приходится быть предельно сдержанным, говорить медленно и рассудительно, словом, динамики нет и в центральном образе фильма. Фабула фильма тоже лишена ее.

Вначале мы видим Томаса Мора в качестве верховного судьи, заслужившего всеобщее признание своей справедливостью. В то время как он живет в своем загородном доме, в котором царит патриархальный уклад, во дворце разыгрываются события, связанные с тем, что король влюбился в фрейлину Анну Буллен и решил развестись с женой, испанской принцессой, которая сначала была невестой его брата, но после его смерти вышла за Генриха VIII. Развод вообще запрещается католической церковью, а в данном случае папа римский считал его невозможным по политическим соображениям: союз английского короля с испанской принцессой был для него мощным средством оказывать влияние на политику обеих стран. Наталкиваясь на запрет развода, Генрих VIII решает порвать с Римом. Он объявляет себя главой английской церкви и требует, чтобы ему присягали на верность не только как главе государства, но и как главе церкви.

Томас Мор с самого начала был противником разрыва с Римом. В фильме не объяснена позиция Мора, а она определялась тем, что наличие двух властей—светской и духовной—хоть в какой-то степени ограничивало абсолютистский произвол Генриха VIII. Сложность положения Томаса Мора заключалась

в том, что он был важным должностным лицом в государстве. Как судья он до известной степени обладал независимостью. Но король повысил его в чине — сделал своим первым министром (канцлером). В этой должности Мор разделял всю полноту ответственности за политику короля. Генрих VIII хотел, чтобы Мор поддержал его разрыв с Римом. Мор отказался. Последовала его отставка. Но королю этого было мало. Добиваясь всеобщей поддержки, он ввел ту присягу, о которой мы уже говорили. Отказ Мора принять эту присягу послужил формальным поводом привлечь его к суду за государственную измену и казнить.

Конфликт построен на том, что участникам этой драмы надо ответить на вопрос, который никого из них не касается: имеет ли право король развестись со своей первой женой и взять себе в жены другую женщину, имеет ли он право сделать это без разрешения римского папы? Вот, собственно, и весь сюжет. Но вокруг него построена такая драма мыслей и характеров, которая искупает отсутствие занимательной фабулы. Сюжет в этом фильме внутренний.

Для кино это не новость. Всякий хороший фильм кроме видимого действия должен содержать внутренний стержень, если угодно, нерв, иначе говоря, то качество, которое заставляет нас помнить картину, хотя бы мы даже забыли ее фабулу и только смутно помнили, о чем был этот фильм. Но фабула-то и содержит, как правило, все то, что впечатляет нас. В этой же картине сценарист ухитрился так подмять фабулу, что от нее мало что осталось.

Это тем более странно, что автор сценария Роберт Боулт инсценировал собственную пьесу. Она скоро выходит у нас в сборнике произведений современной английской драматургии, и всякий сможет убедиться в том, что пьеса гораздо динамичнее фильма. Парадоксально, но факт. Я надеюсь, что театры поставят ее, и этому не сможет помешать даже выпуск английского фильма в прокат на наши экраны.

Удивительно не только то, что Роберт Боулт при экранизации обеднил свою пьесу. Удивительно и то, что такой режиссер, как Фред Циннеман, взялся за постановку столь некинематографичного фильма. Но, видимо, это тот случай, когда режиссер решил откинуть все соображения формального характера ради тех идейных мотивов, которые заложены в сюжете. В других фильмах Циннеман, как свидетельствуют критики, мастерски связывал в один узел четкую разработку сюжетных линий с глубоким идейным замыслом. Здесь он согласился на сценарий, сшитый белыми нитками, который распадается на эпизоды очень нарочитые, иллюстративные по своему характеру, и простая перебивка действия нанизывает их друг на друга. Даже единственный вид движения, введенный в фильм, играет задерживающую, тормозящую роль. Я имею в виду то, что передвижения персонажей совершаются преимущественно по Темзе. На лодке едет из Лондона в свой дом Томас Мор. На лодках же приплывают к нему гонцы. Сам король прибывает в гости к Мору на барке или галере со многими гребцами.

Это обстоятельство наводит на мысль, что замедленные ритмы фильма являются намеренными. Режиссер хочет, чтобы мы интересовались не сюжетом («что будет?»), а мыслями, волнующими героев («что они говорят? что думают?»). По-видимому, это можно рассматривать как опыт перенесения в кино метода эпического театра Брехта. Режиссер хочет, чтобы мы были спокойными и обдумывали то, о чем говорят между собой персонажи. Он стремится вовлечь нас в осмысление той общественно-нравственной проблемы, которая поставлена Робертом Боултом в его пьесе и перенесена Фредом Циннеманом в его фильм.

Проблема эта проста: что должен делать честный человек перед лицом произвола власти?

В пьесе Роберта Боулта поле действия шире. Там символически представлена вся нация, весь народ. При этом особенно большое значение имеет один персонаж, обозначенный автором как «простой человек». Он, этот простой человек, един во многих лицах: то он трактирщик, то старший слуга в доме Томаса Мора, то лодочник. Но эти его внешние признаки скрывают другое: он, оказывается, соглядатай, шпионящий за Томасом Мором в его собственном доме. Поэтому естественно, что впоследствии он же становится тюремщиком и, наконец, палачом Томаса Мора. В лице этого «простого человека» представлены все исполнители злой воли власти.

В фильме от этого символического персонажа остался только домоправитель Мэтью, о шпионстве которого Томас Мор догадывается, не ставя ему этого в большую вину. Вероятно, главным образом потому, что Мору нечего скрывать. Он всегда остается самим собой и каков при дворе, таков же и дома. Поэтому Мэтью не может доложить другим своим господам ничего, кроме того, что они сами знают о Томасе Море. Функция полицейских наблюдателей за такими лицами бесполезна.

Я думаю, что Циннеман поступил правильно, убрав из фильма тему «простого человека» в той обобщенной форме, какую она имеет в пьесе. Правда, существует мнение, согласно которому ответственность за все ужасы и несправедливости жизни полностью или хотя бы отчасти лежит на народе, который терпит деспотизм, беззакония, эксплуатацию и гнет. Более того, он поставляет солдат, тюремщиков, полицейских, словом, те «руки», посредством которых остальной народ удерживается в узде. Но нельзя смешивать исполнителей воли власти, хотя бы и вышедших из народа или даже формально остающихся как бы на одной ступени с ним, и самый народ. Всякий социолог скажет, что общественное лицо человека измеряется не его доходом и материальным уровнем жизни, а функцией, которую он исполняет

«Человек для всякой поры»



в обществе. Поэтому нельзя смешивать с народом тех его представителей, которые в силу определенных условий становятся цепными псами, охраняющими несправедливый строй. В пьесе Роберта Боулта трактовка вопроса о «простом человеке» представляется мне нечеткой и поэтому неверной. Циннеман, по-моему, правильно изменил этот момент в своем фильме. (Можно сказать, что это изменение внес сам Роберт Боулт, так как он же является и сценаристом фильма; однако, поскольку между пьесой и фильмом в этом отношении имеется расхождение, я склонен думать, что это отличие следует отнести за счет создателя картины.)

В фильме Циннемана народ составляет отдаленный фон действия — мы видим слуг Мора, кучки просителей в суде, толпу крестьян, собравшихся поглазеть на прибывшего к Мору короля, а в конце — горожан, наблюдающих казнь Томаса Мора. Народ в фильме Циннемана безмолвствует и бездействует, и никакого комментария по этому поводу Циннеман нам не предлагает. В фильме этот вопрос снят. Действие сосредоточено в кругу небольшого числа лиц, занимающих или стремящихся занять положение в числе тех, кто управляет страной.

Тема картины Циннемана — отношение людей к государству и осуществляемой им власти. При этом надо указать на одно важное ограничение — речь идет об отношении к власти со стороны людей интеллигентных. Почти все главные персонажи пьесы — более или менее умные и образованные люди.

Исключение составляет король. Роберт Шоу, играющий молодого Генриха VIII, очень хорошо показывает, что у человека, облеченного высшей властью в государстве, никакого ума нет. Он даже схитрить не в состоянии: когда он приезжает в гости к Томасу Мору, по его словам, «просто так», то тут же не скрывает, что Мор ему нужен для дела, и он, не дожидаясь повода, заводит разговор о волнующем его вопросе — о разводе с королевой.

Король руководствуется простейшими и грубыми инстинктами. Ему нравится ставить своих подчиненных в дурацкое положение, он любит поиздеваться над теми, кто его окружает и служит ему. Он испытывает искреннее удовольствие, когда заставляет своих придворных замарать их роскошные наряды и обувь грязью.

В своей власти король видит средство удовлетворять любую прихоть. Хотя он и кричит, что ему нужен наследник, а королева не может родить сына, на самом деле он просто хочет без помех наслаждаться красотой Анны Буллен (Ванесса Редгрейв). Не государственные соображения руководят им, а просто похоть. Важнейшие вопросы государства решаются им не при помощи головы, а по требованию «самого глупого органа», как назвал это Эразм Роттердамский в «Похвальном слове глупости», написанном, кстати сказать, именно в ту эпоху, да к тому же еще по дороге в Англию.

Томас Мор ясно видит, что важнейший вопрос, от которого зависит судьба государства, его политическая и духовная жизнь, решается не из государственных соображений, а из сугубо личных желаний короля. Для всякого человека, хоть сколько-нибудь интересующегося историческими судьбами государства и народов, есть нечто глубоко оскорбительное в том, что важнейшие решения — при деспотическом строе — принимаются из-за совершенно низменных желаний правителей, желаний, не имеющих ничего общего с государственной необходимостью и интересами страны. Важно, чтобы было так, как хочет король! Потом клевреты подыскивают рациональное обоснование законности подобных желаний. Под них, говоря нашим языком, подводится база. А в действительности подобные действия имеют своим источником совершенно эгоистические импульсы и инстинкты власть имущих.

Нам могут возразить, что Генрих VIII своим разводом положил начало столь важному прогрессивному процессу, как реформация церкви в Англии. Это действительно случилось так, но отнюдь не из принципиальных соображений. Сначала Генрих VIII был одним из самых рьяных противников реформации в Германии. Он даже написал трактат против Мартина Лютера, о чем упоминается в фильме, и упоминается не случайно. Эта деталь важна. Когда Генриху казалось, что ему выгодно быть против Лютера и реформации, он был рьяным сторонником римского папы. Но чуть только его личные интересы были этим папой задеты, как он стал врагом папы и «реформатором» английской церкви.

В обоих случаях Генрихом VIII руководили не принципы. Принципы таким правителям служат лишь прикрытием их реальных и, в первую очередь, личных интересов. Историческая закономерность, полагал старик Гегель, пробивает себе путь через цепь случайностей. Но до чего же нелепы иногда бывают эти случайности и сколько неразумного в истории... Об этом опять-таки хорошо писал Вольтер.

Идеалистам кажется, что история должна развиваться как цепь разумно обоснованных действий. Они иногда думают, что так будто

бы было в какую-нибудь из прошлых эпох. Такое представление у них возникает потому, что историки и философы задним числом нашли для той эпохи рациональное объяснение. Но эпоха, которая может издали показаться разумной, вблизи оказывается анекдотической — с тем добавлением, что исторические анекдоты часто бывают трагическими.

Марксизм показал всю нелепость идеалистических заблуждений о природе исторического процесса. Он открыл, что подлинные основы исторической закономерности следует искать не в неких абстрактных, хотя и благих принципах, а в реальных интересах людей, формирующихся при каждом строе в определенные общественные классы.

Пьеса Роберта Боулта и сценарий фильма, о котором идет речь, эту сторону оставляют без внимания. Мы сами вынуждены мысленно дополнить эти два произведения, если хотели бы познать весь комплекс связанных с подобными случаями вопросов. Но перед авторами фильма стояла другая задача. Их цель была показать различные нравственные решения одной и той же проблемы.

Вот кардинал Вулси, всесильный министр Генриха VIII. Выдающийся актер Орсон Уэллс создает выразительный образ государственного деятеля, который знает, что его главная задача — потрафлять королю. «Великий» канцлер на самом деле пешка. Стоит ему не угодить Генриху VIII, и все его заслуги оказываются забытыми. Для тиранов не существует прошлых заслуг. Им всегда нужны заслуги в настоящем. Не угодишь сейчас, и все твои прежние заслуги мгновенно зачеркиваются. Р. Боулта и Ф. Циннемана можно было бы упрекнуть, что они не развили эту тему. Ведь именно такова была политическая биография Вулси. Шекспир в «Генрихе VIII» очень драматично изобразил падение этого деятеля, который долго фактически правил Англией и много сделал для укрепления монархии, а потом был отставлен Генрихом VIII.

«Человек для всякой поры»



В фильме этот факт с его драматическими возможностями опущен. Вулси умирает на канцлерском посту. На смену ему король избирает Томаса Мора.

В фильме это показано бегло, несколько неожиданно, и смысл этой политической акции короля не раскрыт. Между тем произошел любопытный, сравнительно редкий в истории деспотических государств случай, когда руководящий пост в стране был предоставлен действительно образованному, в подлинном смысле слова просвещенному и гуманному человеку. Случилось это потому, что Генрих VIII, идя на разрыв с такой реакционной силой, как католическая церковь, решил заручиться поддержкой всех прогрессивных кругов Англии и остальной Европы. Томас Мор, по-видимому, понадеялся на то, что ему выпало счастье присутствовать при рождении подлинно прогрессивной монархии. Навер-

ное, ему казалось, что в лице рыжебородого сладострастника Англия получила себе в короли нового Перикла. Вообще, как и почему умнейший и трезвейший из гуманистов Томас Мор согласился стать канцлером Генриха VIII, фильм нам не объясняет. Между тем конец Томаса Мора, его гибель фактически произошла именно тогда.

До тех пор пока он оставался лицом второго или третьего ранга, он мог выступать в роли человека, пытающегося что-то сделать для достижения справедливости в стране. Но став канцлером, он превращался в воплощение той самой государственной власти, которую раньше стремился «улучшить» и исправить. Он сам стал важнейшим звеном в системе деспотического правления. Мы не совершим ошибки, если скажем, что Мор согласился на свое назначение из лучших побуждений. Он надеялся послужить на этом посту не королю, а социальным идеалам гуманизма. Это, конечно, было иллюзией, хотя и весьма благородной. Мор мог помиловать одного-двух, даже десяток невинно осужденных. Но тогдашняя беззаконная система тут же отправляла в тюрьму и на казнь сотни новых жертв. Король позвал его служить не идеалам гуманности, а себе, и ни за чем другим подобные монархи не назначают своих министров и других чиновников. Положение Томаса Мора было, таким образом, трагическим уже с того момента, когда он, гуманист, враг насилия и эксплуатации, автор «Утопии», стал во главе государства такого типа, которое он же безоговорочно осудил в своем великом сочинении о наилучшем устройстве государства.

Подходящим человеком для тюдоровского абсолютизма был Томас Кромвел. Боулт и Циннеман правильно определили общественную сущность этого лица, а актер Лео Маккерн создал запоминающийся характер политического проходимца. Умный подлец — иначе не определишь Кромвела. Все способности этого человека направлены на то, чтобы выбраться наверх, на ту самую верхушку, где, как кажется многим, только и можно жить в полную меру. А мера эта определяется тем, какое количество людей можно, находясь на высоком посту, подавить своей властью. Кромвел отлично понимает, что Мор честен, справедлив и бескорыстен, но раз для его карьеристских целей надо погубить Мора, он не остановится перед самой нелепой клеветой, перед любым моральным убийством, а если надо, то и физическим уничтожением тех, кто стоит на его пути. Делать карьеру посредством уничтожения других людей — обычный метод для такого рода «политиков».

Где-то посредине между этими двумя типами деятелей находится герцог Норфолк (Найджел Дейвенпорт). Аристократ, воин, охотник — он весь воплощение мужественной воинственности. Но этот наследник рыцарских добродетелей знает, что в его век одной храбростью ничего не сделаешь, особенно в том клубке хищников, который называется политическим миром монархии. Норфолк любит Томаса Мора. Он гордится его успехами, был бы рад помочь ему, выручить его в беде, но не рискуя при этом ни своим положением и ни одной из своих привилегий! Он друг до тех пор, пока это безопасно. Как только становится опасным дружить с человеком, вызвавшим немилость власти, он начинает скрывать свое отношение к попавшему в опалу.

А потом, так как он числится в числе верных престолу людей, его назначают в число судей друга. Он принимает этот пост в надежде облегчить положение преследуемого Мора. А на деле не он использует власть, а власть пользуется им, и он оказывается в числе тех, кто осуждают невинного человека.

Любопытно то, что Шекспир, гораздо более близкий к эпохе Томаса Мора и даже написавший драму о царствовании Генриха VIII, подобной ситуации не придумал. У него вражда, злодейство и предательство всегда грубее, проще, более прямолинейны. Хитрости и ко-

варства в его время тоже было хоть отбавляй, но честный человек у него был честен, а бесчестный бесчестен. Ситуацию, когда честный человек настолько запутывается, что становится бесчестным, Шекспир придумать не сумел. Ее, видимо, не было в действительности, во всяком случае, она не была характерна для эпохи. Эту ситуацию извлек из действительности XX века драматург несомненно более скромного дарования, которому, однако, выпало сомнительное преимущество иметь в качестве материала действительность, полную такого трагизма, какой Шекспиру и не снился.

До сих пор мы говорили о персонажах, принадлежащих к старшему поколению. Но среди действующих лиц имеются и молодые люди. Боулт противопоставил двух представителей молодежи. Один из них — Ричард Рич (его играет Джон Харт)—охвачен горячкой карьеризма. Он страстно хочет выйти в люди, приблизиться к кормилу власти и источникам обогащения за счет народа. Не глупый и отнюдь не лишенный способностей юноша сначала стремится войти в доверие к Томасу Мору. Тот с обычной своей прозорливостью разгадывает, что Рич видит в нем всего-навсего человека с перспективой назначения на высокий пост. Он не оказывает ему доверия и не дает поддержки.

Единственное, что предлагает ему Томас Мор,— это заняться наукой, стать пропагандистом полезных знаний. Но Ричу знания нужны только для карьеры.

Отвергнутый Мором, Рич скрепя сердце идет служить Кромвелу. Тому как раз нужен человек для всяких темных, грязных дел. Великолепно сделана в фильме сцена, когда Кромвел «обрабатывает» Рича и втягивает его в свои шпионско-провокаторские планы. Кромвел противен Ричу, и он предпочел бы иметь своим господином Томаса Мора, но раз Мор прогнал его, Рич избирает себе патроном бессовестного интригана.



В образе Рича тонко прослежена психология карьеризма. Не всякий карьерист начинает с предательств и морально грязных дел. Наоборот, он предпочел бы сделать карьеру чистыми способами, как это и думал первоначально Рич, пытавшийся «пришвартоваться» к Томасу Мору и подниматься по ступенькам карьеры вместе с ним.

Благие намерения играют наименьшую роль в психологии карьериста. Судьба Рича это иллюстрирует. Ему стоит некоторого усилия стать предателем, но, вступив на этот путь, он «прогрессирует» с неимоверной быстротой. Именно Рич оказывается самым бессовестным клеветником, выступающим против Мора, которому он некогда готов был служить. Джон Харт играет роль очень выразительно и создает тип, психологически точно вычерченный.

Корин Редгрейв, играющий роль Уильяма Ропера, зятя Томаса Мора, противопоставлен

Ричу не в смысле принципиальности. Ропер поначалу еретик, протестант, и Томас Мор, строго держащийся католической религии, запрещает ему видеться с Маргарет, умной и образованной дочкой великого гуманиста. Тогда Ропер, не слишком мучась религиозными сомнениями, возвращается в лоно католической церкви. Тут уже Томасу Мору ничего не остается, как благословить брак дочери с этим симпатичным, но не слишком стойким в вопросах веры юношей. Но если для Ропера вероисповедный вопрос, в конце концов, не имеет большого значения, то его никак нельзя упрекнуть в отсутствии личной верности. Любовь к Маргарет стоит для него превыше всего. А вместе с Маргарет Ропер делит и любовь к ее отцу, человеку редких личных качеств.

И вот мы вернулись к тому, вокруг кого вращается все действие, — к Томасу Мору. С самого начала мы видим — он один не принадлежит к карьеристам, приспособленцам, угодникам и подлецам, которыми кишмя кишит окружение короля. Как будет вести себя он в том сложном положении, в котором оказывается?

Ситуация такова: король задумал жениться и намерен осуществить это, хотя бы ему пришлось нарушить вековечные устои жизни страны, народа, всей Европы. Для Вулси не существует никаких сомнений в правоте короля. Нет сомнений и у Кромвела. Они и их подручные готовы сделать все, чтобы прихоть короля была удовлетворена. (Что это прихоть, а не любовь, мы знаем: всякому смотрящему фильм известно, что Буллен, ради брака с которой Генрих VIII не пожалел головы Томаса Мора, сама вскоре пала жертвой королевского произвола.) Вулси и Кромвел люди без чести. Иначе и быть не может — ведь они политики абсолютистского государства, и у них не может быть никакой моральной щепетильности. У других моральные устои оказываются не настолько сильны, чтобы они стали сопротивляться несправедливости. И хотя есть большое различие между предателем Ричем и Норфолком, поневоле оставляющим друга в беде, в конечном счете, оба обладают той нравственной неустойчивостью, которая рождается в атмосфере деспотизма и возбуждаемого им страха.

Деспотизм ломает человеческие характеры, уничтожает мораль, разлагает общественную и личную нравственность. И смотря на то, как это раскрывается в фильме, мы мучительно начинаем спрашивать себя: неужели никто не может противостоять тому искоренению моральных основ жизни, которое совершается там, где царит произвол власти, где судьба государства и граждан зависит от одного всесильного владыки? Мы начинаем страстно хотеть, чтобы такой человек появился. Мы возлагаем свои надежды на Томаса Мора (как в жизни надеемся, что появится кто-то и мужественно сделает то, о чем мы в лучшие моменты помышляем тайно...).

И вот Томас Мор пренебрегает опасностью, подавляет в себе страх, отказывается подчиниться королевскому решению. Он оказался в одиночестве. Но такие одиночки спасают...

Что они спасают? Честь всех тех, кто покóрен и молчит? Нет. Ни один благородный человек своей гибелью не искупает вины остальных. Легенда о Христе льстит человечеству. Ничья чистая чужая кровь не искупает моей загрязненной.

Зачем же нужен тогда подвиг Томаса Мора, идущего на смерть, когда все другие струсили и покорились?

Эта жертва, так, вероятно, думает Мор, нужна для того, чтобы люди очнулись, чтобы страх перестал толкать их на предательство по отношению друг к другу, по отношению к самим себе.

В пьесе и в фильме прекрасно показано, что для человека (не для тех, кто анатомически подходит под это определение, а для того, кто всем существом соответствует такому на-

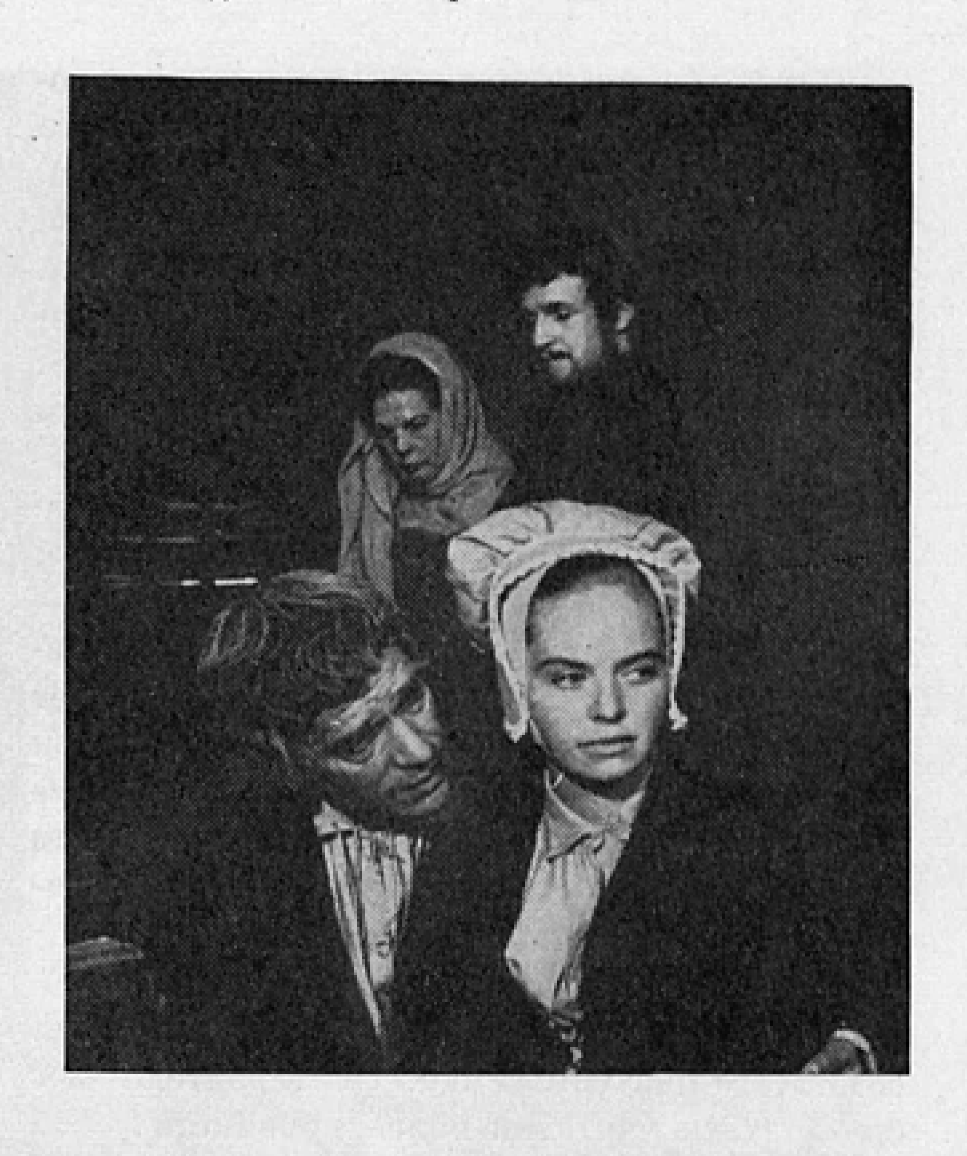
именованию) — для человека наступает иногда такой момент, когда он осознает: происходит испытание истинности самого понятия человека, является ли это понятие мифом, выдумкой или реальным фактом? Томас Мор был человеком, для которого это понятие — высшая ценность жизни, и ради него он пошел на смерть.

Чего добивается он этим? Практически ничего. Несправедливость господствует, как она господствовала до этого. Смельчаков его смерть не прибавила. Наоборот, его гибель без вины, пожалуй, еще больше напугала всех, кто втайне разделял его мнения. Уж теперь-то они наверняка будут молчать...

И все же гибель Мора не бесплодна. В ночном мраке жизни такой человек и такая судьба оказываются маяком. Правда, никто и близко к нему не подплывет. Но жизнь становится сноснее для тех, у кого не хватает душевных сил пойти на такой «бессмысленный» подвиг.

Все лучшее делается для жизни, и все худшее делается из-за нее же, ради жажды выжить, существовать, дышать, получать удовольствия, пусть даже мучиться, но жить, жить, жить... Сколько подлостей было совершено ради этого, сколько предательств, сколько чужой крови пролито теми, кто в этом стремлении выжить жертвовал всем, что составляет существо человечности. Томас Мор из тех людей, которые хотят жить благополучно, жить так, чтобы гордость за человека была оправданной.

Реальный Томас Мор пытался так жить. Но нельзя сказать, что он избежал компромиссов, которые подрывают чистоту человеческого идеала. Ведь принял же он на себя в определенный период своей жизни ответственность за все, чем была тюдоровская монархия. История говорит нам, что реальный Томас Мор был не столь мягок с еретиками, как об этом можно судить по его отношению к Роперу, показанному в картине.



Этот реальный Томас Мор в фильме дан только намеками. В целом же перед нами идеальный персонаж. Ну что же, герой произведения, даже если он носит имя исторического лица, может не во всем походить на свой прототип. Впрочем, я хотел бы подчеркнуть, что при всех противоречиях его личности реальный Томас Мор был человеком совершенно поразительным по своей нравственной чистоте.

В пьесе и в фильме о Томасе Море выражена скорбь о несовершенстве человека, о хрупкости его моральных устоев, о том, что самое трудное для человека — это быть человеком. Поэтому во взоре Скофилда все время видна грусть. Мы почти физически ощущаем ту боль, которая терзает его из-за того, что никто вокруг не может быть полноценным человеком.

Им нельзя быть, выйдя за порог дома, если все общество насквозь испорчено. Им

трудно быть даже дома, потому что даже хорошие люди не всегда понимают друг друга (Томас Мор и его жена Элис—пример этого). Но все же дом, семья — единственное место, где еще можно обрести радость человечности. Светлый образ любимой дочери Мора Маргарет (Сюзанна Йорк) и воплощает эту идею.

Томас Мор советует Ричу стать школьным учителем, а не стремиться к чиновной карьере. Настойчивость, с какою Томас Мор подчеркивает эту мысль — избегать «общества», жить в стороне от государственной машины,— показывает, что у него нет надежд на обновление жизни. И единственное, что в ней может быть хорошего, — это сам человек, если он убережется от порчи, проникающей во все поры жизни и идущей сверху. Частный дом Томаса Мора в этом отношении очень выразительно противопоставлен дворцу.

Сам Томас Мор (исторический и тот, которого нам показали в картине) не выполнил совета, данного им Ричу. Он ведь тоже мог бы остаться учителем новой, гуманистической науки — только и всего. Но жажда ускорить обновление жизни заставила его ринуться в самую гущу политики деспотического государства, и всей его мудрости не хватило на то, чтобы возобладать над своеволием Генриха VIII, над жадным стремлением всякого рода холуев услужить тирании.

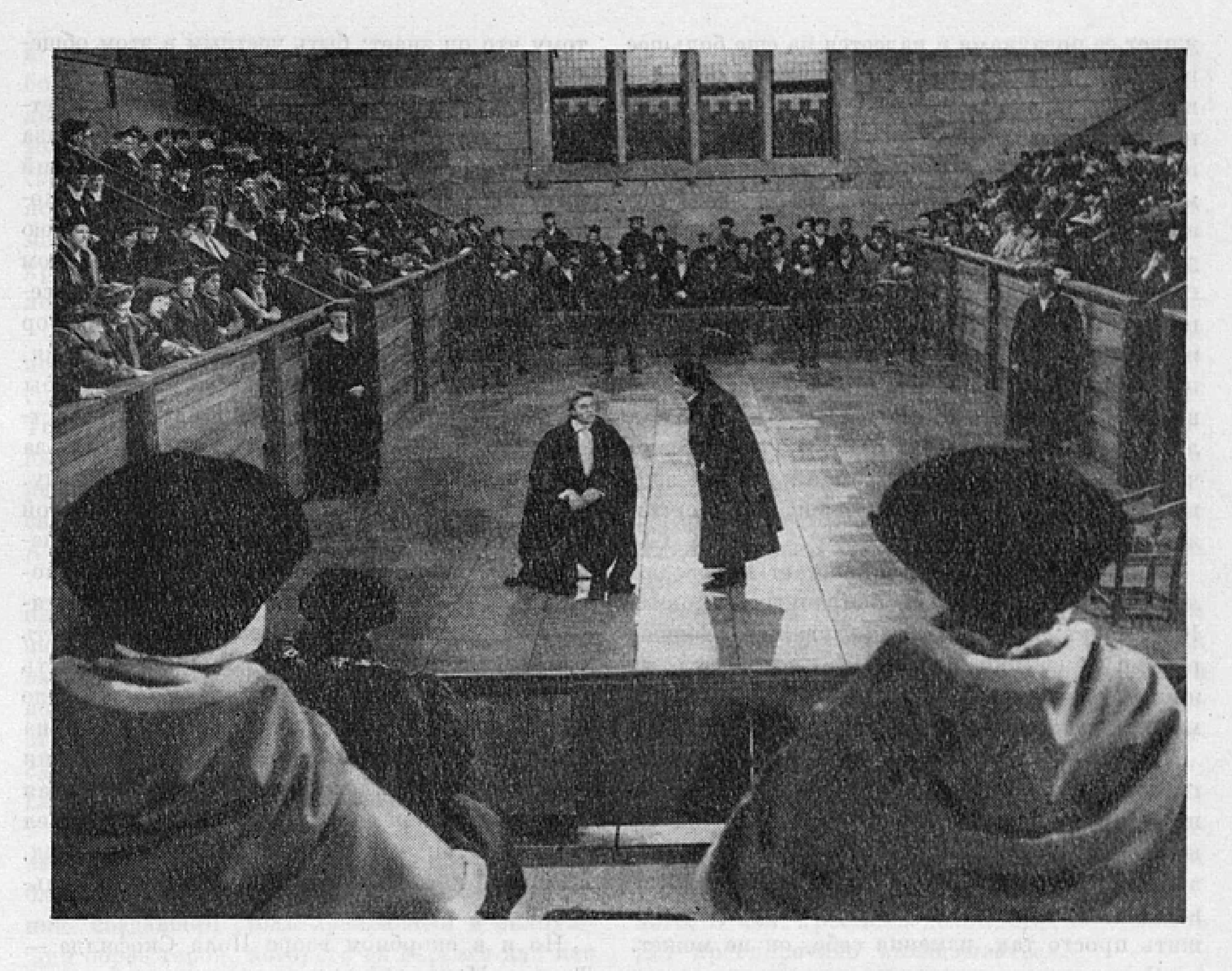
Томасу Мору не позволили вернуться в частную жизнь, когда он захотел уйти из мира, где каждый маленький чиновник подражает большим тиранам, заимствуя у них неуважение ко всем стоящим хоть чуточку ниже в общественном положении. Он был слишком известен, и его молчание справедливо оценивалось как осуждение политики короля. Тотальная власть любит тотальное послушание. Она требует, чтобы ее действия получали всеобщее одобрение как акты высшей мудрости. Генрих VIII не мог примириться с тем, что кто-то из его подданных смел не одобрять его. Он стал домогаться, чтобы Мора угрозами вынудили склониться. И тут Томас Мор понял, что больше он не может уступить ни в чем.

Поведение Томаса Мора на следствии и на суде может показаться несколько странным. Он все время требует формальных доказательств своей вины. Не унижает ли он себя этим? Не занимается ли он в последние минуты жизни ненужным крючкотворством?

Поведение Мора и в этом имеет глубокий смысл.

Ведь он живет в государстве, где царит полнейшее беззаконие. Это не значит, что в нем нет законов. Их даже больше, чем нужно. Но для власти все равно, есть ли законы или их нет. Решив что-нибудь, она заранее предопределяет решение суда. Тому остается только придумать, под какой закон подвести неугодного человека. И мы видим, как это происходит на суде над Томасом Мором. А он своим поведением именно и доказывает, что его судят не за какую-нибудь действительную вину, а за то, что он думает не так и не то, что хотелось бы его правителю. Томас Мор не только обличает беззаконие королевской власти. Он отстаивает право свободно мыслить, справедливо указывая на тяжелейшие последствия, какие может иметь удушение мысли всех граждан. «Вы преследовали меня не за мои поступки, но за помышления моего сердца,— говорит Томас Мор в пьесе Боулта.— Долгую вы открыли дорогу. Ибо сперва люди начнут отрекаться от своего сердца, а потом уже и не останется сердца. Помоги, боже, народу, чьи государственные мужи пойдут по вашей дороге».

Томас Мор требует от своих судей соблюдения законности не для того, чтобы спастись, а для того, чтобы жизнь в государстве стала нормальной. Общество не может существовать как общество, когда царит произвол, когда власть вечно придумывает для него новые оправдания. Обвинители пытаются представить Томаса Мора врагом порядка,



противником государства. Но в том-то и дело, что врагами государственности являются сам Генрих VIII, его подручные — кардинал Вулси, Кромвел, епископ Кранмер и все прочие, кто ставит произвол выше закона. Именно Томас Мор выступает защитником подлинной государственности, если понимать ее не как оправдание власть имущих, а как гарантию прав народа в целом и каждого человека в отдельности.

«Закон — не фонарь, который должен светить вам или кому другому,— возражает Мор Кромвелу.— Закон вообще не орудие. Закон — это мощеная дорога, по которой гражданин, если он не сворачивает с нее, может идти спокойно».

В этих словах заключена положительная программа Томаса Мора, и он борется за нее до последнего дыхания. Он, таким образом, отстаивает не только свое право на свободу мнения, но и подлинную законность как гарантию личной безопасности каждого человека и основу порядка в государстве.

Сцена суда значительна и в другом отношении. Он происходит отнюдь не тайно. Томаса Мора выводят на открытый суд. В зале присутствует множество людей. Но это не народ, а те, кто служит королевской власти,

живет ее подачками и надеется на еще большее в награду за преданность. О, как они остервеняются, когда видят человека, непохожего на них, желающего обладать минимумом независимости! Это отлично показано в фильме, где мы видим, как орет толпа, восседающая на скамьях для публики. Эти люди всей душой ненавидят Мора. Они не настолько глупы, чтобы не понимать, что суд основан на лживых доносах, на клевете. Но это не имеет для них значения. Классовый инстинкт правильно подсказывает им, что Томас Мор их враг. Для них не имеет значения, правилен ли суд, соблюдены ли законы. Им важно, чтобы человек, не приемлющий их жизненного уклада и их образа мыслей, был уничтожен.

Напрасно Томас Мор прибегает к доводам логики, напоминает о попранных законах. Как могут его противники уважать доводы разума и ссылки на законы, когда вся их жизнь, их власть основаны на попрании разума и справедливости?!

Томас Мор мужественно идет навстречу гибели. Вообще все его поведение похоже на самоубийство. Он же понимает, что мог бы на словах — только на словах! — признать все правильным, и ему была бы предоставлена возможность жить и думать, что угодно. Но жить просто так, изменив себе, он не может. «Я никому не причиняю зла ни делом, ни словом, ни помышлением,— говорит Томас Мор у Роберта Боулта.— Если этого мало, чтобы сохранить человеку жизнь, тогда, по совести, мне не так уж хочется жить».

Грустные слова! И как печальны глаза Томаса Мора, когда он видит на суде, что действительно, не причинив никому зла, он тем не менее вызывает ненависть и ожесточение своих судей.

Но Мор—Скофилд печален еще до того, как над его головой разразилась гроза. Он с первого появления перед нами на экране полон предчувствия своей трагической судьбы, потому что он знает: быть честным в этом обществе нельзя.

Екклезиаст, Гамлет — вот кто вспоминается, когда видишь на экране голубые глаза Скофилда, скорбные морщины лица, горький излом его губ. Можно сказать, что это непохоже на автора, оставившего миру свою гениальную «Утопию». Но только при этом следует иметь в виду, что о золотом веке всеобщего равенства и благополучия Томас Мор мечтал как раз в то роковое для него время, когда он сделал первый шаг к тому, чтобы из частной жизни перейти в сферу государственности (он был отправлен с посольством за границу). «Утопия» вышла в свет в 1516 году. А без малого двадцать лет спустя автор этой книги был казнен — за «государственную измену». Эти два десятка лет все более активного участия в политической жизни абсолютистского государства должны были изменить что-то во взглядах Томаса Мора. В тридцать пять лет он еще мог питать иллюзии о природе монархии Тюдоров, надеяться на то, что она сделает хоть что-нибудь для приближения золотого века. В пятьдесят пять, заканчивая свой жизненный путь, он, возможно, смотрел на жизнь так, как смотрит с экрана Скофилд, а не так, как Мор на портрете Ганса Гольбейна.

Но и в скорбном взоре Пола Скофилда — Томаса Мора есть нечто такое, что рождает не отчаяние, а проблески надежды. Если человек может быть так красив душою, если в нем таится такая бездна ума и сердечности — значит не все потеряно. А ведь Скофилд выглядит именно так. В этом актере есть обаяние, которое покоряет всех: и тех, кто задумывается над судьбой героя, воплощаемого им, и тех, кто просто кончиками нервов чувствует, что перед ним нечто необыкновенно хорошее и прекрасное.

Томас Мор жил красиво, и умирает он тоже красиво. Его даже хватает на то, чтобы ласково сказать палачу: «Делай, друг, свое дело

и не бойся. Ты посылаешь меня к престолу божию...» Смотришь на мудрое, открытое лицо Мора—Скофилда и думаешь: неужели только смертью можно и нужно доказывать свою человечность и нет путей, чтобы, оставаясь человеком, жить? Неужели только смертью можно отстоять свое достоинство? Только кровью и гибелью доказывать, что ты Человек?

И когда стихает этот порыв, рождаемый неистребимым чувством самосохранения, когда снова видишь перед мысленным взором лицо Томаса Мора, понимаешь: он тоже хотел жить, имея в тысячу раз большее моральное право на это, чем я, чем ты. У него хватило душевных сил, чтобы умереть за свои убеждения... А я, а вы?

Наверное, это несправедливо, но, смотря на экран, мы забываем об авторе, написавшем эту трагедию, о режиссере, экранизировавшем ее, о десятках других людей, участвовавших в создании фильма. Все наши чувства сосредоточиваются на герое, на актере, сделавшем его живым для нас, и ему мы несем самую великую дань благодарности и любви.

Не наивное «дамское» восхищение овладевает нами, а мысль о том огромном душевном благородстве, каким должен обладать художник, создавший столь прекрасный и волнующий образ героя, которого он перенес для нас из шестнадцатого века прямо в наш двадцатый, истерзанный войнами век, век, испытавший столько насилий и надругательств над человечеством, что времена Томаса Мора кажутся милой сельской идиллией. Все создатели фильма испытывали чувство тревоги: их волнует не прошлое, отдаленное или близкое, а будущее. Эта тревога особенно ощутима для нас в прекрасном и скорбном образе Томаса Мора—Скофилда.

Я не знаю, каков Скофилд в частной жизни. Хотя этим как будто не полагается у нас интересоваться, но в данном случае это отнюдь не безразлично. Я бы сказал, что не только в данном случае, но и вообще это не безразлично. Я, конечно, не собираюсь вторгаться в частную жизнь Пола Скофилда. Вопрос этот интересует меня вот с какой стороны. Мы много — и правильно! — говорим о необходимости создавать в искусстве образы положительных героев, облагораживающих читателей и зрителей. Так вот, важно ли, чтобы художник имел моральное право на создание таких образов, или сам он может быть каким угодно, лишь бы герои его были благородны? Справедливости ради я отмечу, что этот вопрос относится и к критикам. Вправе ли именовать себя борцом за положительного героя в искусстве критик, о котором не только он сам, но и все вокруг знают, что сам он от этой положительности далек?

Меня образ Томаса Мора, созданный Полом Скофилдом, потряс. И потряс не только своей художественной силой. Есть в личности этого актера нечто такое, что встречается крайне редко. Смотришь на него и думаешь: вот каким надо быть. Конечно, знаешь про себя, что далек от того благородства, каким веет от облика Скофилда. А все-таки что-то шевелится в каких-то там глубинах, и появляется сожаление, что не находишь в себе того самого, о чем, грешным делом, подчас можешь так красноречиво высказываться.

Пол Скофилд создал образы Гамлета и Лира в театре и Томаса Мора на сцене и на экране. Мне кажется, эти образы дают право на очень высокую — одну из самых высочайших оценок в искусстве. Его любят не только за мастерство, но и за ту подлинную человечность, какая видится в нем нам, зрителям.

В своих лучших ролях Пол Скофилд несет нам веру в самое главное — в то, что человек может стать лучше и что самая трудная борьба имеет смысл, когда она ведется за жизнь, достойную человека.

Отовсюду

Болгария

Переход к новым экономическим принципам руководства народным хозяйством вызывает необходимость структурных перемен в системе организации болгарского кинематографа. Димитр Диков в журнале «Киноизкуство» пытается определить сущность этих перемен, считая, что ими должны быть затронуты следующие области: организационная структура; экономический механизм отдельных организаций и предприятий; сочетание государственного и общественного начал в руководстве кинематографическими процессами.

Что касается организации, автор обосновывает необходимость проведения своеобразной операции «развода», осуществленной уже в ряде других социалистических кинематографий, то есть административного разделения учреждений, ведающих художественно-творческим и производственно-техническим процессами. Производственная база должна быть объединена, все студии сведены в единый «Болгарский киноцентр», что позволит гораздо эффектнее использовать отпущенные капиталовложения, модернизировать съемочную технику и т. д. Область творческая, наоборот, должна подвергнуться децентрализации. Вместо существующей студии художественных фильмов в Софии, по его мнению, должны быть организованы две студии, с тем чтобы не только студии могли выбирать режиссера, но и режиссеры могли избирать студию. Финансовые отношения студии и киноцентра должны строиться на принципе хозрасчета.

В области экономической Диков предлагает кардинально новую для болгарского кино систему финансирования производства и распределения доходов от проката. Исходные данные таковы: болгарский фильм покрывает в отечественном прокате около 50 процентов расходов на его создание. Налог с оборота составляет 80 процентов стоимости билета, две трети поступлений в окружные конторы проката отчисляются на покрытие различных расходов, чистый доход в государственном объеме достигает от 30 до 6 миллионов левов, увеличение в последние годы достигнуто благодаря снижению расходов.

В дальнейшем из поступлений от централизованной сети проката необходимо некоторую часть средств отчислять в два вновь созданных фонда — в фонд производства фильмов и фонд экономического воздействия и поддержки предприятий. Чтобы избежать потока «кассовых» фильмов, рассчитанных на несовершенный вкус, Диков предлагает установить премии высокохудожественным фильмам. Для оценки картин целесообразно применить метод конкурса. Фильмы, награжденные на международных фестивалях, также должны поощряться премиями.

ГДР

Новый пятисерийный фильм «Встречи» посвящен его авторами — мастерами телевидения ГДР — 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Судьбы трех семей переплетаются в фильме, действие которого разворачивается на протяжении почти полувека — с 1918 года до наших дней. Это семья немецкого рабочего, солдата кайзеровской армии Вильгельма Райнхардта, семья крупного промышленного магната, директора концерна Беркинга и семья генерала Советской Армии Николаева.

Вильгельм Райнхардт еще в окопах первой мировой войны проникся идеями пролетарского интернационализма и боролся за помощь революционному русскому рабочему классу. Во время братания немецких и русских частей он встретился с будущим командиром Красной Армии Алексеем Николаевым. Через 27 лет они увидятся вновь, в поверженном Берлине, увидятся не как представители враждующих армий, а как братья по классу.

Главный герой фильма — солдат немецкой фашистской армии Вальтер Райнхардт. Как и его отец, он член ушедшей в подполье Коммунистической партии Германии. Узнав от подвыпившего командира своей стоящей у советской границы воинской части фашиста Беркинга (его отец командовал в 1918 году соединением, в котором служил отец Вальтера), что завтра фашистская армия нападет на Советский Союз, он, ни минуты не колеблясь, решает выполнить свой интернациональный долг и предупредить советское командование.

Немецкий коммунист прошел вместе с советскими войсками (в составе дивизии, которой командует генерал Николаев) их боевой путь, вплоть до победоносного завершения войны в Берлине.

Актер Отто Меллис, знакомый нашим телезрителям по фильму «Доктор Шлютер», где он исполнил заглавную роль, создал в этой картине сложный образ младшего Райнхардта. Вальтера считают предателем бывшие товарищи, ему долго не верят советские партизаны, к которым он попал волею случая, часто жизнь его висит на волоске. Отто Меллис не скрывает от нас глубоких, подчас горьких раздумий своего сдержанного, волевого героя.

В финале фильма фашистские офицеры собираются повесить призванных в последние дни войны немецких юношей за то, что они, поняв бессмысленность сопротивления, собирались сдаться в плен. Часть, в которой служит Вальтер, успевает спасти этих юношей. Здесь как бы откристаллизовалась идея фильма: во имя спасения немецкого народа, во имя создания новой, миролюбивой, демократической Германии совершил свой подвиг немецкий коммунист Вальтер Райнхардт.

Завершается фильм эпизодом совместного парада в Берлине частей Советской Армии и армии Германской Демократической Республики. Во главе немецких частей идет генерал Вальтер Райнхардт. Это как бы торжественный апофеоз мужественной, суровой картины: мы видим основу силы немецкого рабоче-крестьянского государства — людей, которые смогут построить новую Германию, сохранить и развить дружбу с советским народом.

Сценаристы фильма — Карл Георг Эгель и Рудольф Кранхольд, режиссеры — Георг Леопольд и Конрад Петцольд, актеры — О. Меллис, Х. Шульце, В. Кох-Хооге, Х. Дринда, а также Л. Лужина, Н. Крючков, В. Гусев, С. Чекан, Лена Проклова и другие.

В съемках участвовали части Советской Армии.

Греция

После захвата власти в Греции реакционной военщиной десятки представителей прогрессивной интеллигенции, спасаясь от полицейских преследований, бежали из страны. В числе бежавших актрисы Мелина Меркури, Ирена Папас, кинорежиссер Нико Папатакис, чей фильм «Пастыри беспорядка» был показан на последнем кинофестивале в Венеции. Этот фильм режиссер заканчивал в дни переворота. Ему удалось тайком вывезти пленку из Греции, а самому бежать в Париж. Как и многие другие политические эмигранты, он лишен греческого гражданства. Один из участников этого фильма — актер Кароуссос — арестован и находится в тюрьме. На другом итальянском кинофестивале — в Пезаро — был оказан теплый прием молодому греческому режиссеру Алексису Гривасу. Вот что рассказал Гривас корреспонденту журнала «Вие нуове» о положении молодого греческого кино:

«После государственного переворота смешно говорить о «новом» греческом кино как в художественном, так и в производственном отношении. Для молодых греческих кинематографистов главное — это выжить и определить, каким образом двигать дальше дело развития «молодого кино». (Лучше называть его именно «молодым кино», чем «новым».) Во всяком случае, посмотрим, в каких условиях работали молодые кинематографисты Греции до государственного переворота.

Производство фильмов — 100—130 картин в год, выпускаемых двумя крупными фирмами. Остальное — на кустарном уровне. Большинство фильмов выходит в прокат только в провинции — это дает достаточное представление об их качестве.

Роль государства в области кино более чем ничтожна. Нет даже никакого учебного заведения, готовящего кинематографистов. Кино ведают два министерства, которые вечно спорят между собой. Существующее законодательство недостаточно для того, чтобы защитить интересы национальной кинопромышленности или даже хотя бы для того, чтобы поощрить создание иностранных фильмов на территории Греции. Премии смехотворно малы. Кроме того, ежегодно определяются 5—6 полнометражных фильмов и 4—5 короткометражных, которые «поддерживает» государство, — владельцы прокатных фирм должны их демонстрировать в обязательном порядке. В законодательстве нет никаких

пунктов, которые предусматривали бы помощь созданию «кинотеатров-эссе» (для показа высокохудожественных произведений) или льготы для производства фильмов, обладающих художественными или общекультурными достоинствами.

Несмотря на все это, начиная с 1964 года мы могли наблюдать признаки обновления греческого кино. В Афинах и Салониках возникли киноклубы, а затем киноклубы начали создаваться в провинциальных городах и в университетах. Фестиваль в Салониках (проводится с 1960 года) был единственной отдушиной для молодых кинематографистов, которые представляли на этот фестиваль свои работы — много интересных короткометражных документальных фильмов и художественные кинокартины, отвечающие задачам поисков нового пути.

Молодое греческое кино всеми силами пыталось выйти из состояния неподвижности, застоя: устраивались общественные просмотры фильмов и обсуждения, создавались киноклубы, издавались киножурналы, создана ассоциация молодых критиков и кинематографистов, учебные семинары. Но на нашем пути стоят три препятствия: прокатная сеть, которая отказывается помогать молодым режиссерам; всесильная цензура; и... государственный переворот!»

Италия

Итальянские зрители все более широко знакомятся с советскими фильмами. Вслед за показом по Римскому телевидению семи фильмов, поставленных в период с 1956 по 1961 год («Сорок первый», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Дама с собачкой», «Мир входящему», «Чистое небо» и «Неотправленное письмо») и нашедших широчайший отклик в критике, началась демонстрация советской классики. Программу советской киноклассики составляют «Стачка», «Арсенал», «Конец Санкт-Петербурга», «Падение династии Романовых», «Три песни о Ленине» и «Киноправда».

●

Шекспировского «Макбета» в современном ключе собирается поставить Лукино Висконти. Съемки фильма будут вестись в ФРГ, главные роли сыграют Марчелло Мастроянни и молодая английская актриса Ванесса Редгрейв, получившая известность после участия в фильме Антониони «Фотоувеличение». Действие перенесено в наши дни в Западную Германию и происходит в среде немецких промышленников. Авторы сценария — неизменная сотрудница Висконти Сузо Чекки Д'Амико, Эмилио Медиоли и сам режиссер.

●

После бесчисленных попыток многих режиссеров — от Джузеппе Де Сантиса до Джилло Понтекорво — создать фильм о подвиге семерых партизан — братьев Черви и их отце Алчиде, не удававшихся из-за цензурных препятствий и отсутствия финансовых средств, ныне фильм об этих итальянских национальных героях ставит Джанни Пуччини. Съемки будут проходить в Эмилии, в тех местах, где погибли братья Черви.

«Братья Черви» — так называется фильм — разумеется, будет историческим фильмом, говорит Пуччини, причем главное стремление его авторов—рассказать об исторических событиях, происходивших в Италии более двадцати лет тому назад, на примере жизни семьи Черви. При этом нельзя забывать, подчеркивает режиссер, что фильм снимается в наши дни и его будут смотреть зрители, многих из которых в 1943 году, когда происходит действие, еще не было на свете.

В роли Альдо Черви — актер Джан-Мария Волонте, его невесту Верину играет Карла Гравина, Лючию — Лиза Гастони.

В работе над сценарием вместе с Джанни Пуччини участвовали Чезаре Дзаваттини и Бруно Баратти.

●

В этом году кинофестиваль «Соррентийские встречи», ежегодно происходящий на курорте Сорренто, был посвящен английскому кино. В частности, были показаны «Фотоувеличение» Антониони, считающийся английским фильмом, «Человек для всякой поры» Циннемана, «Несчастный случай» Лоузи, «Марат — Сад» Брука, «Привилегия» Уоткинса, а также ряд документальных фильмов и ретроспектива, посвященная творчеству малоизвестного за границей режиссера Хэмфри Дженнингса (1907—1950). В ходе совещания за «круглым сто-

лом», в котором участвовали итальянские и английские кинематографисты, выступавшие отмечали ряд общих трудностей, переживаемых итальянским и английским кино, главная из которых — все увеличивающееся американское засилье в западноевропейском кино. Премиями фестиваля были награждены режиссер Дэвид Лин и старейший документалист Джон Грирсон, актеры Дебора Керр и Тревор Говард. Премия имени Антонио Де Куртиса, учрежденная в память о недавно умершем комике Тото, присуждена Альберто Сорди. В 1968 году «Соррентийские встречи» будут посвящены кино Швеции.

●

Неожиданные вещи высказал Витторио Де Сика в одном из последних интервью. Режиссер и актер, которому неизменно сопутствовали успех и огромная популярность у зрителей, признался журналистам: «Я всегда страдал от комплекса неполноценности, всегда боялся, что мне не удастся справиться и что я ни на что не годен. Это убеждение не покидало меня никогда в жизни».

Де Сика сказал, что хорошими актерами не рождаются, а становятся благодаря приобретенному опыту, что в молодости его мечтой было стать дирижером и что он считает, что ему повезло в жизни. В числе своих любимых режиссеров он назвал Кинга Видора, Чаплина и Висконти; самым великим художником экрана он считает Флаэрти. Де Сика признался, что ему нравятся обманщики, особенно такие «талантливые лжецы», как Федерико Феллини.

Мое желание, сказал режиссер, чтобы после моей смерти люди просто говорили: «Он занимался кино», а на могиле написали в виде эпитафии: «Папа, ты был прав». «Мой отец,— пояснил режиссер (его памяти Де Сика посвятил, как известно, свой фильм «Умберто Д.»),— умер еще до того, как я добился успеха. Это он подталкивал меня, ободрял, заставлял улыбаться в тяжелые минуты, а главное — вдыхал в меня оптимизм».

В настоящее время неутомимый режиссер вместе с Чезаре Дзаваттини готовится к съемкам фильма «Возвращение эмигранта»; они отправились на Сицилию, где будет происходить действие картины. Недавно Де Сика ездил в Стокгольм и посетил самые северные районы Скандинавии — по сообщениям печати, он будет там снимать один из своих новых фильмов, в котором на главную роль приглашена София Лорен.

Не оставляет Де Сика и актерской деятельности: в Париже он вместе с Бриали, Азнавуром, Изой Мирандой снимался в фильме «Дорогая Каролина», который ставит режиссер Дени де ла Пательер.

●

Микеланджело Антониони собирается ставить свой новый фильм в Америке. Следующей работой итальянского режиссера будет не, как было объявлено ранее, «Установление личности одной женщины» с участием Моники Витти, а фильм «Забрийский Пойнт» — так называется местность в США, где будет происходить большая часть его действия.

«Это будет фильм гораздо более социально направленный, чем мои предыдущие картины,— сказал в интервью Антониони.— Социальным фильмом было и «Фотоувеличение», но новый фильм будет в этом смысле гораздо более прямым».

Содержание фильма, его сюжет режиссер пока не хочет открывать. Известно только, что Антониони в Нью-Йорке сам пишет сценарий фильма, съемки начнутся в феврале, а актеры будут все американские.

Работа в Соединенных Штатах представляет для итальянского режиссера немало трудностей. Как он признался в другом интервью, его «немного пугает Америка». «Может быть, поэтому я еще ни в чем не уверен,— говорит он.— Поверьте мне, что ставить фильм вместе с американцами — это не такое простое дело».

●

После долгого перерыва в работе, вызванного болезнью и выяснением запутанных отношений с продюсерами, Федерико Феллини объявил о своем возвращении на съемочную площадку.

Феллини снимает «Не закладывай голову дьяволу» — один из трех эпизодов фильма «Три шага в бреду». Авторы двух других эпизодов — французские режиссеры Роже Вадим и Луи Малль. Эпизод, который ставит Феллини, создан

по мотивам одного из рассказов Эдгара По.

Герой эпизода по имени Тоби Дэммит — спившийся английский актер, наркоман, который заключает пари с дьяволом, что он найдет такое место на земле, где сможет жить свободно, встретив солидарность и понимание со стороны окружающих. Он избирает в качестве такого идеального города Рим, где знакомится с представителями самых различных социальных слоев, но не находит поддержки ни со стороны итальянских битников, ни со стороны тех аристократических и артистических кругов, которые Феллини некогда показал в «Сладкой жизни». Уделом актера останутся лишь алкоголь, наркотики и безумные видения.

На главную роль Феллини пригласил актера Теренса Стэмпа.

В эпизоде будет участвовать популярный у римской молодежи джазовый квартет «Кочевники».

Что касается многократно объявленного ранее фильма «Приключения Дж. Масторны», то Феллини отложил его съемки до февраля. Сценарий его по сравнению с тем, что в свое время был представлен продюсеру Де Лаурентису, будет коренным образом переработан. Главную роль в этом фильме когда-то был приглашен исполнять Марчелло Мастроянни, потом — Уго Тоньяцци. Ныне вопрос этот оставлен открытым.

Финансирует съемки эпизода (а потом, вероятно, будет финансировать и «Масторну») кинофирма ПЕА, возглавляемая Гримальди.

Марокко

Официально объявлено о проведении первого кинофестиваля Средиземноморья. Он будет проводиться весной 1968 года в Танжере, а лучшие представленные на него фильмы будут демонстрироваться также в Рабате и Касабланке. Фестиваль организован под покровительством министерства информации Марокко и губернатора Танжера. Главная цель фестиваля — дальнейшее укрепление связей в области кино между европейскими средиземноморскими странами и государствами Африки. Помимо участников фестиваля в Танжер прибудут представители различных фирм и организаций африканских стран для установления непосредственных контактов с европейскими продюсерами. О своем согласии участвовать в фестивале в Марокко уже заявили официальные киноорганизации Италии.

Польша

В статье «Зритель — наш господин» («Культура», 1967, № 43) Ежи Плажевский пишет: «В течение прошедшего десятилетия мы похоронили миф о действенности кинопропаганды, которая своей примитивностью вызывала улыбку смущения и отпугивала от кинотеатров. То же произошло с мифом о «вредном влиянии» выдающихся фильмов, созданных на чуждых нам (но не враждебных!) философских позициях типа «Дороги» Феллини или «Земляничной поляны». Ничем не отличалась и судьба примитивного тезиса, что если зритель увидит в фильме вора, то, выходя из кинотеатра, сам вытащит у соседа бумажник». Автор возражает против равнения на «среднего зрителя», так как известно, «что «средний зритель» выберет «Виннету», а не «Голый остров». Абстрактный тезис подтверждается конкретными примерами. «Сокровище Серебряного озера» по Карлу Маю, рекордиста 1966 года, видело в Польше 3 600 тысяч зрителей, в то время как бразильские «Иссушенные жизни» — 56 000, а советскую картину «Мне двадцать лет» — 60 000».

Единственно возможный выход, по мнению Плажевского, заключается в повышении культуры зрителя. Но признавая, что польские кинематографисты немало потрудились в этой области («дискуссионные киноклубы, кинотеатры хороших фильмов, кинотеатр Центрального киноархива, серьезные книги по кино, компетентная критика в литературных, кинематографических изданиях, а зачастую и в ежедневной прессе»), он тем не менее убежден, что вся эта энергия направлена по неверному адресу и имеет эффект чрезвычайно ограниченный: «Дискуссионные киноклубы в связи с непонятными формальными препятствиями не имеют права объединять несовершеннолетних. Литературно-общественная пресса не является любимым чтением юношества. За книгу по кино не возьмется тот, кто не подозревает, что кино может быть чем-то бо́льшим, а не просто развлечением. Архивный кинотеатр — один на всю Польшу, а пользова-

ние лучшей частью нашего кинорепертуара, например, через посредство кинотеатров хороших фильмов является следствием приобретенной культуры, а не условием ее приобретения». Таким образом, значительную часть зрителей мощный аппарат эстетического воспитания почти не затрагивает, и эффект «кинематографического недоразвития» усугубляется еще тем, что из сферы действия пропагандистских средств полностью исключено юношество. В то же время социологические исследования доказывают, что одну треть всего количества зрителей составляют молодые люди в возрасте до 20 лет, а если сюда прибавить зрителей от 20 до 30 лет, то цифра станет еще более внушительной. Тем не менее никакая школьная программа, даже введенный недавно курс эстетического воспитания, не предусматривает ознакомления ученика хотя бы с элементарнейшими сведениями по истории и теории кино. Плажевский в позитивной своей программе довольствуется требованиями минимальными: «Достаточно было бы, если бы в школе попутно с обсуждением проблем литературы указывалось, что искусством является также кино, что оно имеет своих классиков и свои шедевры и для примера были бы названы некоторые из них».

●

Вышедший на экраны осенью прошлого года фильм Януша Моргенштерна «Иовита» (экранизация повести Станислава Дыгата «Диснейленд») польская критика встретила благожелательно, но с энтузиазмом довольно умеренным. На первый взгляд, казалось бы, все благополучно — пишущие о фильме утверждают, что «Иовиту» зрительный зал примет и можно быть уверенным — «на новой картине Моргенштерна скучать не придется» («Экран»); что «возникло произведение интересное и не лишенное серьезности» («Культура»); писатель в интервью сообщил, что доволен фильмом, что фильм близок к его повести, что актеры полностью соответствуют его представлениям о персонажах.

Но рецензенты оказались «монархичнее самого короля», именно в вопросе соответствия повести усмотрев самые серьезные пороки картины, и под их перьями «Иовита» превратилась почти в классический пример экранизации внешне верной, но внутренне изменяющей первоисточнику.

Ссылаясь на заявление Моргенштерна, который сказал: «Темой фильма будет неумение главного героя драмы Марка Аренса осознать великую любовь и неспособность его благородно поступать в жизни»,— Войцех Вежевский из «Экрана» уверен, что в фильме смещены акценты, так как концентрация режиссерского внимания на мелодраматизме связей героя с женщинами совсем заглушила ироническую атмосферу повести, в то время как у Дыгата под мелодраматическими перипетиями любовных приключений Аренса, приключений почти из «Тысячи и одной ночи», можно было почувствовать приглашение к интеллектуальной игре литературными условностями. Хотите миф о романтической безответной любви — пожалуйста, как будто говорит писатель. Хотите героя, осажденного соперничающими из-за его благосклонности женщинами? Вот и он. Как в диснеевском мире, все мечты, все фантазии можно получить здесь внаем.

Яцек Фуксевич из «Культуры» в первом же абзаце своей рецензии категорически утверждает, что «Иовита» с «Диснейлендом» не имеет ничего общего, что Моргенштерн опустил внутренние мотивировки действий персонажей, и поэтому картина зияет психологическими провалами и пестрит примерами непоследовательности. И главный грех режиссера — по Фуксевичу — заключен не в игнорировании иронической легкости прозы Дыгата, но в неглубоком прочтении философской мысли повести, так как в картине «исчезает Аренс — герой повествования о конфронтации человека с собственной судьбой, кажущейся ему чем-то несамобытным и непонятным, навязываемым внешними условиями через механизм отношений и связей между людьми».

США

В Нью-Йорке на международном кинофестивале горячий прием был оказан фильму «Далеко от Вьетнама», разоблачающему разбойничью войну Соединенных Штатов против вьетнамского народа. Как отмечает печать, овация, устроенная критиками и зрите-

лями в кинозале «Линкольн-центра», была нескончаемой. Этот фильм демонстрировался на Лейпцигском фестивале в ноябре прошлого года и был награжден «Серебряным голубем». Фильм создан во Франции при коллективном и добровольном участии более чем 150 режиссеров, актеров, операторов, журналистов, в том числе Алена Рене, Йориса Ивенса, Аньес Варда, Клода Лелуша, Жан-Люка Годара, американца Уильяма Клейна. Работу этого большого творческого коллектива координировал режиссер Крис Маркер. Парижская газета «Монд» дает фильму самую высокую оценку и называет его «замечательным». В числе лучших сцен и эпизодов этого большого документального фильма газета называет построенную на контрасте сцену, в которой зритель видит сперва угрожающую махину американского авианосца, а затем мирное население Ханоя, работающее на строительстве оборонных сооружений (съемки Лелуша и Ивенса), а также кадры, показывающие две демонстрации в США — одну за эскалацию агрессии во Вьетнаме, а другую — против «грязной» войны (съемки Клейна).

●

По сообщениям газет, популярный актер Энтони Куин в настоящее время больше внимания уделяет литературной деятельности: он пишет воспоминания под названием «Схватить орла». Кроме того, Куин пробует свои силы и как певец. Он напел несколько грампластинок и готовится даже выступить на сцене, где будет играть в музыкальном спектакле.

●

Легендарная фигура Панчо Вильи продолжает привлекать внимание кинематографистов. Поставить новый фильм о мексиканском революционере задумали одновременно итальянский режиссер Леоне и американец Кулик. После того как Леоне отказался от этой идеи, Кулик приступил к съемкам. Съемки ведутся в Испании. Главную роль играет Юл Бриннер, в фильме снимается также сын Панчо Вильи.

●

Как о весьма забавном, однако достаточно характерном курьезе газеты сообщают о том, что доктор Тимоти Лири, бывший специалист по психологии Гарвардского университета, а ныне «пророк» наркотика ЛСД и основатель религиозной секты «Лига за духовное открытие», решил заняться кино. Он готовит фильм, задача которого — «информировать» широкого американского зрителя о новой философии американских наркоманов, духовным вождем которых считает себя Лири. Фильм называется «Индейцы, несущие дары», его съемки начались в большом имении, принадлежащем Лири, в котором живут десятки его последователей — бродяг и наркоманов. Имя режиссера пока держат в тайне — оно объявлено как псевдоним «Роберт Инкогнито». Он заявил, что по жанру это будет нечто среднее между фарсом и социальной сатирой. Сюжет весьма запутанный, все привычные понятия и образы будут как бы смещены: индейцы будут воплощать положительных героев, а отрицательными показаны ковбои. В нарушение всех традиций, это будет «вестерн» — то есть фильм о Дальнем Западе, снятый на Востоке Соединенных Штатов. Экран будет разделен на две части — действие в одной половине кадра совершенно не будет связано с тем, что происходит в другой. Остается добавить, что вдохновитель фильма Лири находится под следствием за торговлю наркотиками и ему грозит тюремное заключение сроком в 30 лет.

Турция

Турецкая кинотека за истекший год провела значительную работу по ознакомлению турецких зрителей с кинематографией социалистических стран. Помимо выставок, лекций, диспутов, выпуска проспектов и брошюр были проведены также показы болгарских, чехословацких, польских, венгерских фильмов. Турецкие зрители смогут вскоре увидеть также несколько советских фильмов, в том числе «Войну и мир», «Кавказскую пленницу».

●

Значительное место в современной турецкой кинематографии занимает экранизация литературных произведений турецких писателей. Сейчас готовится экранизация романа известного турецкого писателя Аки Гюндюза «Падчерица», где ярко показана судьба ту-

рецкой женщины. Ставит фильм режиссер Улькю Эльмез. Другой режиссер — Мемдух Юн — намерен экранизировать «Последнюю ночь» писателя Эсата Махмута Каракурта. Роман представителя демократического направления в турецкой литературе Яшара Кемаля «Дитя» поставит режиссер Лютфи Акад.

Франция

В канун пятидесятилетия Октябрьской революции парижане увидели новую работу Фредерика Россифа, которая так и называется — «Октябрьская революция»,— «прекрасный фильм, патетический и поэтичный», по отзыву критика Клода Мориака. Россиф дополнил материалы, отобранные им из просмотренных 50 тысяч метров документальной старой пленки, кадрами, снятыми им сегодня в Советском Союзе. Мыслью его картины, по свидетельству прессы, стала неизбежность революции; режиссер показывает нищету былой деревни, а также остроту духовных поисков (не случайно в фильм вошло немало кадров, связанных с Львом Толстым). Дикторский текст фильма, в который вошли высказывания В. И. Ленина, написала Мари Шапсаль.

●

Театр Коммуны в Обервилье провел фестиваль работ Марка Донского. Среди картин, показанных здесь, не только ленты, давно принесшие режиссеру репутацию одного из виднейших мастеров советского искусства (известно, как высоко ставят зарубежные историки кино «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Радугу»). Весьма почтительно была оценена французской критикой новая работа Донского «Сердце матери». «Шедевр среди картин, подготовленных в СССР к юбилейной дате»,— так отозвался о ней Пьер Бийяр.

●

После трехлетнего перерыва Анри-Жорж Клузо, которого в 1964 году надолго уложил инфаркт, заставив бросить съемки картины «Ад», сейчас начал делать фильм «Пленница». Герои его — художники, а предмет — искусство (персонажи занимаются «оп-артом»).

●

«Один из старой гвардии», как его аттестуют в «Юманите», режиссер Кристиан-Жак выпустил «Два билета в Мехико» — «большой шпионский фильм», где не без юмора излагается история похищения некоего бронированного чемоданчика с государственными тайнами, обладание которым весьма небезопасно для временных владельцев. Главную роль играет Жорж Жере, ему по сюжету дано странствовать в обществе прелестных девушек, оставляя по своему следу трупы шпионов-конкурентов.

●

В рубрике «Идут съемки» появились сообщения без комментариев. Жан-Пьер Мельвиль ставит картину «Самурай», оператор Анри Дека, снимаются Ален Делон, Франсуа Перье, Жак Леруа. Название фильма Марселя Карне с Гайдэ Политовой — «Молодые волки». Ален Роб-Грийе ставит «Человека, который лжет» — как видно, лидер «нового романа» всерьез овладел «второй профессией» — кинорежиссера.

●

Франсуа Рейшенбах, известный советскому зрителю фильмом «Америка глазами француза», закончил работу, посвященную Мексике. Беседуя с журналистами, режиссер подчеркивал, что Мексику трудно понять без предварительного знакомства с ее соседом... без посещения Далласа, где бойко торгуют фотооткрытками «Убийство Кеннеди»... без знакомства с народной пословицей — «Бедная Мексика: до бога далеко, а до Соединенных Штатов близко...»

Рейшенбах говорит, что по окончании первых двух месяцев своего пребывания в стране ему казалось, что он уже все видел; два года спустя он все еще снимал и снимал... «Мексика начинается там, где кончаются шоссе, там, куда добираться приходилось пешей тропой или вертолетом. Мексика — это босые ноги на каменной раскаленной дороге».

Режиссер предвидит, что его картина может встретить на своем пути затруднения, тому причиной тяжелый разговор о судьбе индейцев, здесь невольно возникающий. Фильм «Я — Мексика», в котором снято много странного непривычному взгляду, много обрядов, игрищ на престольных праздниках, соединяющих католичество с языческими началами, скорее все же фильм социологический, чем этнографический.

С Мексикой трудно расстаться, говорит Рейшенбах. Действие следующего фильма — на этот раз игрового — будет происходить в тех же горах. Отец несет на плечах умирающего сына к врачу. Название картины — «Ты не слышишь, как лают собаки» — связано с поверьем о псах, стерегущих райскую гору.

●

Марсель Марсо, знаменитый мим, собирается нарушить свое молчание, принявши «роль со словами». Он снимется в роли рассеянного профессора в фантастической комедии Роже Вадима «Барбарелла». Его партнершей будет Джейн Фонда, которой поручена роль девицы-астронавта. Действие фильма перенесено на пятьдесят тысяч лет от нашего времени.

●

Андре Кайатт продолжает свой цикл картин, связанных с проблемами правосудия, с проблемами установления юридической вины. Главную роль в его новом фильме «Риск, связанный с профессией» играет Жак Брель, один из известнейших эстрадных певцов Франции; но Брелю тут не предстоит петь. Он будет в картине Кайатта провинциальным учителем, на которого падает обвинение в изнасиловании девушки. Жену учителя играет Эммануэль Рива.

ФРГ

«...Западногерманское кино сегодня — это, собственно, «молодое немецкое кино». Со всем хорошим и плохим, что в нем есть. Кино в ФРГ не знает больше других имен, кроме имен дебютантов 1966 и 1967 годов. Обо всем остальном приходится только молчать». Таково мнение Энно Паталаса, западногерманского кинокритика и постоянного обозревателя журнала «Фильмкритик», на страницах которого уделяется большое внимание каждой новой работе режиссеров из группы «молодое немецкое кино». Сейчас в центре внимания журнала новый фильм Джорджа Моорса «Годы кукушек». Вот что говорит об этой работе сам режиссер: «Слово «кукушка» вызывает много ассоциаций. Молодые люди, выросшие под чужой крышей. Птицы, которые свободны и летают, где хотят, у которых нет дома, и они кладут свои яйца в гнезда, построенные другими. Они эксплуататоры. Они эксплуатируют тех, кто свил гнезда...»

В своем следующем фильме Джордж Моорс хочет рассказать о людях, работающих только за деньги, без всякого интереса к своей профессии, к своему труду. Они и живут так же, как работают, и любят друг друга, как будто берут какую-то работу — по необходимости или от скуки. По мнению Моорса, сама современная действительность диктует такие отношения между людьми. «Прошло время, когда человек мог играть какую-то роль в обществе, мог найти в нем свое место».

●

Жюри кураториял «молодого немецкого кино», субсидирующего работы режиссеров этой группы, вынесло решение о финансировании трех новых картин, в числе которых и «Кантата-хроника Анны-Магдалены Бах» — давно задуманный, но до сих пор не осуществленный проект режиссера Ж.-М. Штрауба. Субсидия в сто пятьдесят тысяч марок позволила ему наконец приступить к съемкам картины.

В роли Иоганна Себастьяна Баха снимается профессор Амстердамской консерватории Густав Леонхардт, в роли Анны-Магдалены — Кристиана Ланг.

●

Курт Гофман поставил фильм «Прекрасные времена в Шпессарте». Сценарий и текст песен написан Гюнтером Нойманом, музыка — Францем Гроте. В главной роли (как и во всех картинах «шпессартовской» серии) снялась Лизелотта Пульвер. Ее партнер — Харальд Ляйпнитц. Известный комик Хуберт фон Майеринк исполняет в фильме пять вариантов одной и той же роли — воинствующего храбреца: главы германского племени в древние времена, рыцаря-крестоносца, героя 30-летней войны, генерала войск НАТО и армейского офицера в 2067 году. Во все времена (в фильме показано пять различных исторических эпох) этот вояка из самых разных соображений подстрекает своих соотечественников на войну. Он устраивает маневры, организует военные походы. Но война мешает людям жить, мешает любить и быть счастливыми.

По мнению западногерманской критики, новая работа Курта Гофмана представляет собой хороший образец развлекательного жанра в кино.

Швейцария

На премьеру фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» в цюрихском кинотеатре «Беллевю» администрация кинотеатра и прокатная организация «Риальто-фильм» пригласили матроса с легендарного броненосца Ивана Федоровича Бешова. Бешову сейчас 84 года, на «Потемкине» он служил в машинном отделении, до 1913 года жил в Румынии, а затем поселился в Дублине.

За эти долгие годы он успел обзавестись десятком внучат и привыкнуть к своему новому имени Джон.

Югославия

После резкого выступления газеты «Борба» от 21 августа 1967 года, которая писала: «Тяжелые неудачи отдельных режиссеров в этом году представляют, в сущности, неудачи в поисках достойного сценария... Чистая случайность составляет основу нашей репертуарной политики. Появится хороший сценарий—возникнет фильм. А если не появится, фильм все равно будет сниматься на основе того, что окажется в сценарном портфеле...»,— на постоянно жгучую сценарную проблему обратил свое внимание журнал «Филмски свет», и редакция провела опрос нескольких кинодраматургов и режиссеров.

Живойин Лазич, автор сценариев к фильмам «Как любили друг друга Ромео и Джульетта» и «Дикие тени»: «Командует парадом режиссер, от него зависит, как будет выглядеть фильм, сценарист же только подчиняется режиссеру. Будучи сценаристом, я не являюсь художником в полном смысле этого слова, я — актер, знающий свою роль... Сценарий не может быть литературным произведением, так как создается он с учетом технологии, должен удовлетворять определенным требованиям...»

Слободан Новакович, кинокритик и драматург: «В наше время сценарий потерял свою главенствующую роль, и сценарист может выжить, если счастливо превратится в режиссера. Авторский фильм требует индивидуальности, что означает естественное отмирание сценариста, так как сценарий больше не должен быть законченным литературным произведением... Если существует кризис сценария, значит, существует кризис индивидуальности. Наши лучшие кинематографисты (Душан Макавеев, Живойин Павлович, Пуриша Джорджевич, Александр Петрович) являются и режиссерами и сценаристами своих фильмов».

Режиссеры, в устах которых подобные заявления могли бы показаться более естественными, наоборот, сдержаны в своих высказываниях и, если не считают сценарий главенствующим звеном в творческом процессе, тем не менее придают ему огромное значение.

Джордже Кадиевич, режиссер фильма «Праздник», получивший премию за дебют на фестивале в Пуле в 1967 году: «Сценарий как фаза создания фильма, сценарий как база режиссуры чрезвычайно важен, так как содержит в себе воображаемый мир, который затем становится зримым. Возможно, что в процессе съемок многое в сценарии изменится, но это не означает, что удельный вес сценария в современном кино снижается».

Никола Райич, режиссер новеллы «Путь» из фильма «Пора любви», награжденной на фестивале в Пуле в 1966 году: «Что касается моего личного опыта, могу сказать, что роль сценария очень значительна, без сценаристов Михича и Козомары не было бы моего фильма».

●

Югославские кинематографисты собираются проводить фестиваль прокатчиков. В Югославии имеется шесть прокатных фирм, инициатором смотра является одна из них — «Моравия-фильм». Фестиваль будет открываться ежегодно в день освобождения Белграда — 20 октября, продлится 15 дней, и для участия в нем будет отбираться только 15 фильмов, в основном те, которые участвовали в международных фестивалях или получили особо благожелательные аттестации закупочных комиссий. По существу, это мероприятие замышляется не как смотр основных достижений мирового кино, но как смотр направлений политики различных фирм, тем более что одним из основных призов фестиваля

будет премия за лучший подбор фильмов. Установлены еще три приза для отдельных картин; фирме, закупившей награжденный фильм, будет вручена золотая, серебряная или бронзовая статуэтка Победителя, миниатюрная копия памятника Победителю, установленного на белградской площади Калемегдан.

Япония

Министерство просвещения Японии приняло решение об организации государственной фильмотеки по образцу европейских. Существующая до сих пор при Национальном музее современного искусства фильмотека не соответствует необходимым требованиям, она мала, и в ней работают всего два человека. На ее базе, после того как музей переедет в новое помещение, в 1969 году будет открыт новый киноцентр. Руководство Музея современного искусства поставило вопрос о возвращении Японии 1010 фильмов, которые были конфискованы американскими оккупационными властями в послевоенные годы и вывезены в США. Наряду с художественными фильмами в новом киноцентре будут собраны и научно-популярные, документальные, мультипликационные и телевизионные фильмы. Специальный просмотровый зал будет открыт для исследователей японского кино.

●

Еще один японский актер — Кинносукэ Накамура — организовал собственную кинокомпанию. Называется она «Нихон Эйга фукко кьёкай», что означает «Ассоциация по возрождению японского кино». Первый фильм молодой компании — цветная костюмная драма, связанная с праздником вокруг храма Гион в Киото — «Гион мацури». Ставить фильм будет один из старейших японских режиссеров Дайсукэ Ито.

●

Из всех японских экранных «суперменов» наибольшей популярностью у зрителей пользуется слепой массажист Затоити в исполнении актера Синтаро Кацу. Затоити показывал чудеса ловкости и мужества уже в пятнадцати фильмах серии, выпускаемой компанией «Дайэй». Сейчас на экраны вышел шестнадцатый по счету фильм — «Бегство Затоити из тюрьмы». Удивительно лишь то, что на сей раз за это чисто коммерческое предприятие взялись известный социальной направленностью своего творчества режиссер Сацуо Ямамото (его фильм «Большая белая башня» был награжден Золотым призом на последнем Московском кинофестивале) и один из лучших японских операторов Кадзуо Миякава («Расёмон», «Угэцу моногатари»). Из известных актеров в фильме участвуют Рентаро Микуни, Мидзуко Судзуки.

●

Разноречивые отзывы появились в газетах после премьеры фильма «Самый длинный день Японии», о съемках которого мы сообщали в № 5 и 8 прошлого года. Автор рецензии в газете «Йомиури» пишет, что этот фильм — «прежде всего серьезное предупреждение против войны, воскрешающее в памяти тех, кто в ней участвовал, затухающие воспоминания, в то время как для послевоенного поколения это фильм, впечатляющий показом ужасов и несчастий войны». В то же время в рецензии, напечатанной в газете «Джэпэйн таймс», критик Дональд Ричи иронизирует по поводу картины и пишет, что «в качестве официального фильма он мог бы быть еще много хуже». Ричи пишет, что «событие само по себе значительное, но оно не поддается драматургической разработке, решения принимаются сплошь в разговорах и лишены действия...» Фильм длится 2 часа 36 минут. В нем участвует около 100 звезд японского театра и кино. Действие фильма охватывает последние 24 часа перед объявлением о безоговорочной капитуляции Японии. В фильм включено множество документов, действие фильма строго соответствует событиям тех дней. Глубокое впечатление, по отзывам рецензентов, оставляют не использовавшиеся ранее куски хроники об атомных бомбардировках Хиросимы и Нагасаки.

Сценарий

(Запись по фильму и перевод диалогов Я. Березницкого и В. Неделина)

В душной южной ночи

Стерлинг Силлифант

Одновременно с первыми титрами за кадром зазвучала песня. Поет Рэй Чарлз.

В душной южной ночи
Кричи — не кричи —
Не услышать тебе ответа,
Не увидеть проблеска света
В душной южной ночи...
Только псы бездомные лают,
Только звезды злобно мерцают.
И хоть в южной ночи
Духота, как в печи,
Пот холодный меня прошибает...

На темном экране засветился головной прожектор ночного поезда. Сначала издали, потом все ближе.

Смена титров на фоне приближающегося к вокзалу поезда. С колес вагонов камера панорамирует на плакат:

«Вот вы и в СПАРТЕ, штат Миссисипи. Добро пожаловать!»

...В душной южной ночи
Все готов я отдать,
Чтобы утра лучи
Увидать...

Колеса. Поезд замедляет ход. Останавливается.

Спрыгнувший проводник откидывает нижнюю ступеньку.

Из вагона появляется Тиббс, негр лет тридцати. Одет в модный светлый костюм. Сошел. Ставит чемодан на землю.

Проводник поднимает ступеньку. Вскочил на площадку.

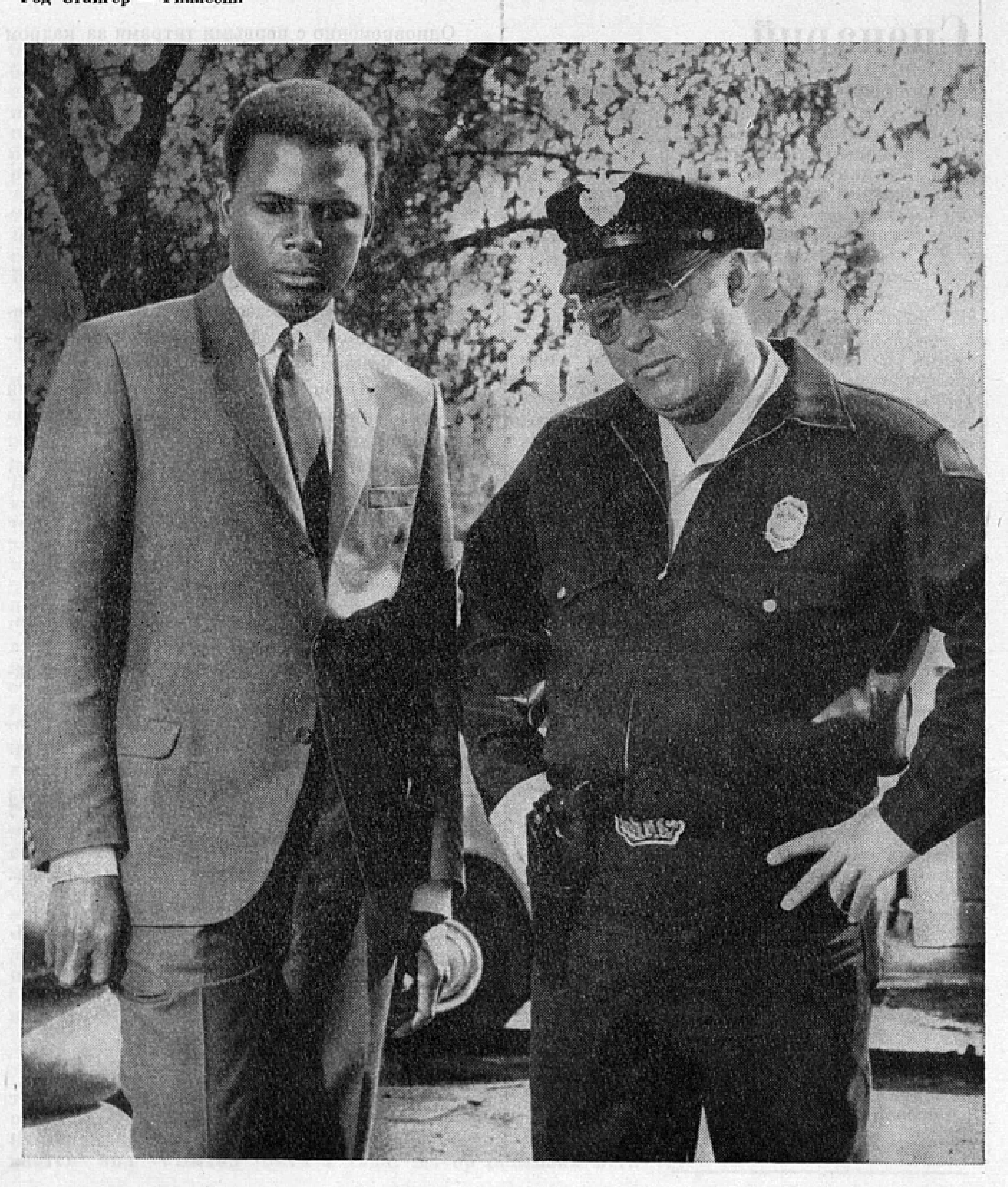
Поезд тронулся.

Уходящий поезд. Тиббс берет чемодан и направляется к залу ожидания.

И все это время за кадром песня. Страстная, рвущая душу.

...Когда же забрезжит рассвет?..
Терпеть уже силы нет.
В душной южной ночи
Все готов я отдать,
Чтобы утра лучи
Увидать!

Производство «Мириш корпорейшен», США, 1967. Режиссер Норман Джюисон.



**Сидней Пуатье — Тиббс,
Род Стайгер — Гиллеспи**

Заканчивается песня. Заканчиваются титры. Собака на перроне смотрит вслед скрывшемуся за дверью Тиббсу.

Закусочная.

По настенному календарю медленно ползет муха. Хлопнула мухобойка.

За стойкой Ролф с мухобойкой в руке. Ухмыляется.

Сэм Вуд, местный полицейский, сидит у стойки. Громко цедит через соломинку из стакана.

Жужжит муха.

С э м. А пирога у тебя сегодня что-то не видно.

Р о л ф (*выходит из-за стойки*). Съели — прямо перед тобой тут заходил один. Последний кусок.

Приметил муху на стойке возле Сэма и, нацелившись, бьет.

Смахнул убитую муху салфеткой, на лице полное блаженство.

С э м. А там вот что за сирота?

Ролф протягивает руку к блюду. Поднимает крышку. На блюде кусок коврижки.

Сэм качает головой: не надо.

Ролф наклоняется к нему, вытирая пролитую содовую.

Р о л ф. Ну, ладно, Сэм... Раз уж такое дело, и остался он, бедняга, один-одинешенек, скормлю-ка я его тебе так, задаром.

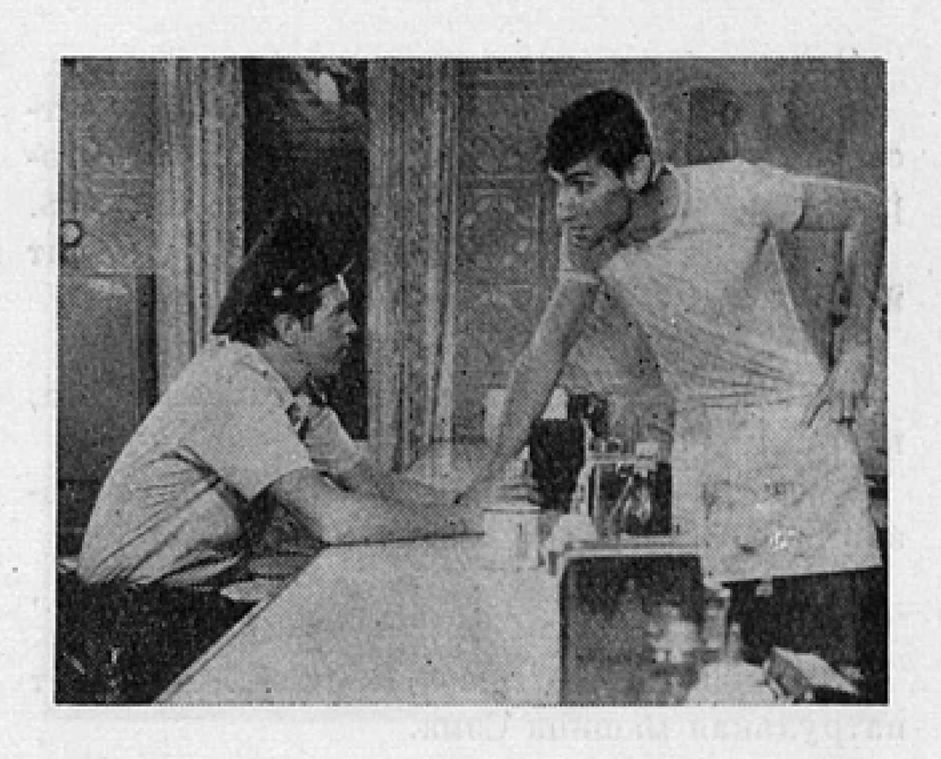
С э м. Сказано ведь было — что я тебе за «Сэм»?!.. Сказано или нет?

Р о л ф. Простите, мистер Вуд... я хотел сказать: начальник.

Сэм поставил стакан. Поднимается. Бросил на стойку монету и, сверкнув глазами на лениво похлопывающего мухобойкой Ролфа, выходит.

Ролф подхватил монету. Прячет в кассу. Поправил на стойке блюдо. Захлопнул ящичек кассы. Взял ломоть коврижки. Насмешливо смотрит вслед Сэму. Слышно, как заработал мотор.

С э м. Сказано ведь было — что я тебе за «Сэм»?!. Р о л ф. Простите, мистер Вуд... я хотел сказать начальник



Сэм в полицейской машине, за рулем. Разворачивается и отъезжает.

Через ветровое стекло машины, с движения на зрителя. Сэм поднял руку к чашечке подвешенного у него перед лицом репродуктора.

Песенка по радио.

Полли-кривоножка и колченогий Пол,
Полли-кривоножка и колченогий Пол...

Через ветровое стекло, из машины: фары освещают темные ночные улицы, по которым едет Сэм. Машина сворачивает направо.

...Щербатая Клара и косоглазый Клайд,
Щербатая Клара и косоглазый Клайд...

Сэм за рулем, через боковое стекло.

Выключает радио.

Машина бесшумно сворачивает к обочине. Выключив фары, Сэм останавливается перед ярко освещенным домом. Смотрит через боковое стекло.

Камера, прослеживая его взгляд, панорамирует к освещенному окну.

В комнате девушка. Голая, в чем мать родила. Достает что-то из холодильника.

Поворачивается к окну, переплет которого частично закрывает ее наготу. В одной руке у нее бутылка содовой, из которой она пьет, глядя в окно, другой — почесывает живот.

Сэм впился в нее глазами.

Оторвавшись от этого зрелища, справляется по ручным часам. Оглянувшись по сторонам, включает фары. Машина тронулась.

Девушка, потягивая содовую, смотрит в окно.

Сквозь ветровое стекло, от Сэма. Улица, набегающая навстречу в свете фар.

Сэм заправляет за щеку жевательную резинку. Включил радио. Песенка.

Лишь взгляну на тебя, лишь взгляну,
И у глазок твоих я в плену...

Пустынная улица, по которой проезжает патрульная машина Сэма.

Сэм за рулем. Поглядывает по сторонам. Сдвинул фуражку на затылок. Отирает пот со лба.

Задний свет машины.

И вдруг он замер на месте. Резкое торможение.

Камера наезжает на остановившийся огонек.

...Ты околдовала меня,
Малютка.
День и ночь я брежу тобой,
Малютка...

Сэм вылез из машины. Проходит вперед. Смотрит на мостовую.

Освещенное фарами тело.

Медленно, настороженно подходит Сэм вплотную к нему. Присел на корточки. Тронул. Смотрит себе на руку. Кровь.

...И у глазок твоих я в плену,
Лишь взгляну на тебя, лишь взгляну.

Сэм поднимается. Оглянулся по сторонам. Кинулся к машине.

Музыка сменяется голосом полицейского врача. Место происшествия освещено сильным светом полицейской лампы. Свет ее движется к лицу мертвого на мостовой.

Врач. Да, это Колберт, он самый...

Лицо убитого, теперь оно ближе.

Врач. ...Череп проломлен.

Глаза мертвеца. Нос. Губы.

Гиллеспи, жующий резинку.

Гиллеспи. Что, сынок, не доводилось еще снимать убитых?

Эксперты и полицейские, обступившие убитого. Чарли Готорн делает снимки.

Чарли. Ведет себя смирно — и то хорошо.

Гиллеспи (*не переставая жевать*). Что верно, то верно. Снять нужно во всех ракурсах, понял? Со всех точек. Валяй.

Чарли отступает от тела, чтобы снять с большей дистанции. Наскакивает на стоящих у него за спиной.

Чарли. А ну-ка, ребятки, подальше.

Врач (*глядя на Гиллеспи*). Заехал сюда в нашу даль, фабрику нам строить (*переводит взгляд на убитого*)... решил потрудиться для города... А город вон как его отделал!

Гиллеспи (*яростно жуя резинку*). Нн-да...

Мертвый Колберт. Вспышки блица.

Гиллеспи. Было на нем хоть что-нибудь, а, Сэм? Бумажник, документы какие-нибудь?..

Сэм. С этого я и начал, шеф, но тот, кто его укокошил, должно быть, все и прихватил с собою.

Гиллеспи. Стало быть — ничего... А свидетели?..

Сэм (*качает головой*). Ни души.

Гиллеспи (*оборачиваясь к врачу*). Давно он мертв?

Чарли делает последние снимки и отходит.

Врач. Не больше часа...

Гиллеспи (*засекая время*). Не больше часа...

Врач ...А то и получаса...

Гиллеспи. ...А то и получаса... (*Перестав жевать, смотрит на Сэма.*) Бродяга какой-нибудь, наверно, сработал... Обшаришь весь город... загляни на станцию, побывай в бильярдной, соображаешь?

Сэм. Да бильярдная уже с часу закрыта.

Гиллеспи. А я сказал — в бильярдной, Сэм!

Сэм. Слушаюсь. (*Уходит.*)

Гиллеспи снова поворачивается к убитому. Слышно, как заработал мотор.

Машина Сэма подъезжает к бильярдной. Свет фар скользит по темным окнам.

Сэм подъезжает к станции. Останавливается. Выключил фары. Выбирается из машины. Идет к залу ожидания. Заглянул в окно.

Зал ожидания. Дверь. На пороге — Сэм. Быстро оглядевшись, входит.

Сэм. А ну, встать, приятель!

Тиббс, который сидел, погруженный в чтение журнала, поднимает глаза на Сэма.

Сэм. Живо!

Тиббс встает. Отложил журнал. Потянулся было за снятым пиджаком. Сэм наводит на него пистолет. Рванул Тиббса к стене. Поворачивает его лицом к ней.

Сэм. Руки на стену, да повыше! Пальцы распяль — чтоб все наперечет. И смотри, не рыпайся — шелохнешься только, видит бог, тут тебе и каюк!

Тиббс стоит лицом к стене, руки на стену.

Сэм взял пиджак Тиббса. Обшарил. Обыскивает и самого Тиббса. Извлекает у него из заднего кармана брюк бумажник. Раскрыл. Не опуская пистолета, пересчитывает деньги.

Тиббс смотрит на него из-под руки.

Сэм. Богато живешь, приятель, а? (*Прячет бумажник в карман. Указывая на дверь.*) Ну, так вот, у подъезда полицейская машина. Возьмешь чемодан, выйдешь и сядешь на заднее сиденье... и будешь вести себя паинькой. Усвоил?

Здание полицейского участка.

Сэм подъезжает и останавливается у входа. Глушит мотор. Выходит из машины. Открыл заднюю дверцу, выпуская Тиббса.

Сэм. Вылазь, парень... давай, давай!

Сэм. Руки на стену!.. Пальцы распяль — чтоб все наперечет!..



Захлопнул дверцу. Тыча пистолетом в спину, подталкивает Тиббса к парадному.

В участке. Сэм вталкивает Тиббса, в руках у которого чемодан и пиджак.

Джордж Кортни встает им навстречу.

Сэм. Шеф у себя?

Джордж. Эй, в чем дело, Сэм?

Сэм. Шеф?..

Схватил Тиббса за руку, волочет к комнате начальника.

Джордж. Да что тут у вас?.. Сэм!

В комнате начальника полиции. Со скрипом работает вентилятор.

Распахнулась дверь. Сэм вталкивает Тиббса. Закрывает за собой дверь.

Гиллеспи, начальник полиции Спарты, возится с вентилятором, пытаясь отрегулировать его. Поднял глаза на вошедших.

Сэм вынул бумажник Тиббса, раскрыл, высунул оттуда наполовину деньги, бросил на стол.

Гиллеспи у вентилятора. Выпрямился, смотрит на деньги.

Ветерок от вентилятора рванул деньги из бумажника, и они разлетелись по столу — двадцатки, десятки, долларовые бумажки.

Гиллеспи смотрит на них, задумчиво жуя резинку.

Сэм и Тиббс тоже смотрят на деньги.

Гиллеспи. Вуд!

Сэм. Я, сэр!

Гиллеспи. Когда я последний раз просил Кортни смазать эту чертовину?

Сэм. Э-э... в среду.

Гиллеспи. Так вот, будь другом, сходи напомни ему, какой у нас сегодня день.

Сэм. Ну, а... задержанный?

Гиллеспи. А уж это не твоя забота. (*Тиббсу.*) У тебя есть имя, дружок?

Тиббс. Верджил Тиббс.

Гиллеспи (*со смехом*). Верджил... Ну, так... возиться с собой ты, надо думать, нас не заставишь, а, Верджил?

Тиббс. Безусловно.

Гиллеспи, не переставая жевать, улыбнулся ему.

Сэм тоже ухмыляется.

Гиллеспи. Иди себе, Сэм.

Сэм. Слушаюсь.

Выходит, громко хлопнув дверью.

Гиллеспи (*шепотом*). Так чем же ты его?

Тиббс. Кого это — «чем»?

Гиллеспи. Кого, кого! Откуда ты взялся? С Севера? Что же парнишке с Севера делать у нас?

Тиббс. Я ждал поезда.

Гиллеспи. Вот тебе и раз... Да у нас и поездов-то в такую рань не бывает.

Тиббс. А по вторникам есть. В четыре ноль пять, на Мемфис.

Гиллеспи. Да что ты говоришь!.. (*Свисток отходящего поезда. Тиббс прислушивается. Гиллеспи — тоже: его карта бита.*) Ну, да, да... Что ж, правда твоя...

Тиббс ждет, что дальше. Гиллеспи улыбнулся ему.

Гиллеспи. Правильно, Верджил, правильно.

Тиббс, не спуская глаз, следит за ним, он весь подобрался. Уловив в нем перемену, Гиллеспи направляется к письменному столу, садится — ноги на стол, откинулся на спинку стула, положил руку на один из стоящих в стойке карабинов.

Гиллеспи. Ого!.. Так вот что... Я ведь стараюсь, чтоб в городке у нас была тишь да гладь... А чтоб человеку за здорово живешь вышибали мозги — у нас такого не положено. Пока ясно?

Тиббс. Да.

Гиллеспи. Ну, так и рассказал бы, как ты шлепнул мистера Колберта, самому же легче станет, вот увидишь...

Стук в дверь. Дверь приоткрывается, заглядывает Сэм.

Гиллеспи. Нельзя!

Дверь мигом захлопнулась.

Тиббс. Я ездил к матери. Сюда приехал в двенадцать тридцать пять, поездом из Браунсвилла. Ждал пересадки на поезд в четыре ноль пять.

Гиллеспи берет со стола бутылку содовой, пьет и ставит на место. Встал из-за стола, прошелся по комнате.

Гиллеспи. М-м-м... Угу... И не теряя даром времени, походя, шлепнул белого. Да не кого-нибудь — чуть не самого важного белого на всю округу... и прихватил пару сотняг.

Тиббс. Я вкалывал ради этих денег по десять часов в сутки, без выходных!

Гиллеспи. Цветному не заработать столько деньжищ честным трудом, дружок. Черт возьми, да это больше моего месячного оклада!.. А кстати, где ты их заработал?

Тиббс. В Филадельфии.

Гиллеспи. Штат Миссисипи?

Тиббс. Пенсильвания.

Гиллеспи. И на чем же это ты там, в старушке Пенсильвании, зашибаешь такую деньгу?

Тиббс. Офицер, служу в полиции.

Глядя в упор на Гиллеспи, бросил перед ним на стол служебное удостоверение и личный жетон.

Гиллеспи даже растерялся от неожиданности. Раскрыл удостоверение, углубился в него. Тиббс все так же пристально смотрит на Гиллеспи.

Гиллеспи (*бросил удостоверение и жетон на стол*). Нн-да... Вуд!

Входит Сэм. Закрыл за собой дверь.

Гиллеспи. Ты не задавал этому человеку никаких вопросов, пока не доставил сюда?

Сэм. Нет, сэр.

Гиллеспи (*сидя за столом*). На-ка, полюбуйся.

Сэм взял удостоверение Тиббса, читает, глазам своим не веря.

Гиллеспи. Да, да... Вот именно!

Сэм бросил удостоверение на стол, вид у него озадаченный.

Гиллеспи. Ну, что ж, ладно... Проверим этого молодчика из Филадельфии. Выведи и постереги его пока.

Сэм. Слушаюсь.

Подходит к Тиббсу. Тот взялся было за чемодан, но задерживается.

Тиббс. Не позвонить ли вам прямо моему шефу, а то ведь телеграмма... Я хочу сказать — так скорее, а вызов я оплачу.

Берет чемодан.

Гиллеспи. Слыхали?!.. Подумать только — оплатит вызов! Да сколько ж ты у них там получаешь?..

Тиббс. Сто шестьдесят два доллара, тридцать девять центов в неделю.

Гиллеспи (*присвистнул, в изумлении повторяет*). Сто шестьдесят два доллара... (*встал из-за стола, прохаживается*) ...тридцать девять центов в неделю... Ну и хват! Выведи его, Вуд, да полегче с ним... нельзя же вести себя непочтительно с человеком, который выколачивает сто шестьдесят два доллара, тридцать девять центов в неделю.

Сэм (*со смешком*). Никак нет, сэр!

Открывает дверь и выводит Тиббса. Гиллеспи садится за стол, взял удостоверение Тиббса, снял телефонную трубку.

Гиллеспи. Кортни, а ну-ка дай мне междугородною.

Ждет соединения, с отвращением швырнул удостоверение Тиббса на стол.

Общая комната в полицейском участке. Тиббс, положив пиджак на колени, сидит сбоку, прислушивается.

Джордж. Это полиция, крошка, служебный — шеф на проводе.

Сэм с другой стороны стола.

Джордж поворачивает трубку так, чтобы и Сэму было слышно.

Сэм. Нет уж, не надо. Смотри, застукает он тебя, как ты подслушиваешь, накостыляет!

Джордж. Боялись мы его!

Сэм. Вот как?

Хлопнула входная дверь. Входит Чарли.

Чарли. Шеф у себя?

Гиллеспи. Цветному не заработать столько деньжищ честным трудом...



Сэм и Джордж оборачиваются к нему.

С э м. А, Чарли! Фотографии нашего мертвяка уже готовы?

Ч а р л и (*в руках у него кипа фотографий*). А ты думал! И сверху, и с боков, и сзади, все, как сказано.

С э м. Дело. Давай-ка сюда, сынок.

Ч а р л и. Нет, я самому шефу.

Направляется к двери Гиллеспи. Сэм — за ним.

С э м. А я говорю, сюда давай.

Д ж о р д ж. Не спорь с ним, Чарли, надо слушаться.

Сэм отбирает фотографии у Чарли, тот обернулся к Джорджу. Тиббс молча наблюдает за ними.

Ч а р л и. Но заплатить-то мне за них кто-нибудь должен?..

Сэм рассматривает фотографии.

Ч а р л и. ...Пришлось ведь потратиться на бумагу, пленку, проявитель.

С э м. Ага... ну да, Чарли, а как же. Подашь счет — и все. Не обидят... (*Рассматривает снимки.*) Боже милостивый... ну и видик.

Чарли ушел. Слышно, как хлопнула дверь. Тиббс протянул руку.

Т и б б с. Позвольте хоть взглянуть на человека, которого я, по-вашему, прикончил.

С э м (*обернулся к нему, подает снимки*). Само собой... Почему бы и нет.

Джордж Кортни, подслушивавший все это время телефонный разговор, вешает трубку.

Д ж о р д ж. Эй, Сэм... он уже наговорился.

Сэм поспешно забирает у Тиббса снимки и направляется к двери Гиллеспи. Дверь открылась, выходит Гиллеспи. Сэм подает ему снимки.

С э м. Вот снимки убитого, сэр.

Гиллеспи смотрит на Тиббса, который встает ему навстречу.

Г и л л е с п и. Ваш шеф на проводе. Он хочет говорить с вами.

Тиббс вслед за Гиллеспи проходит к нему в кабинет.

Кабинет. Тиббс прикрыл за собой дверь, подходит к телефону. Гиллеспи садится за стол, рассматривает снимки.

Т и б б с (*в трубку*). Да, да... Так точно, сэр... Простите, что я впутал вас... у меня... у меня просто не было выбора... Да, да, сэр... Да вы шутите, должно быть, сэр... То есть, я хочу сказать... (*Гиллеспи, уловив смущение Тиббса, поднимает на него глаза*) ...если бы я даже мог чем-то помочь, они сами не захотят... Нет, сэр, я... не от обиды. ...Так точно, сэр... я служу в полиции, и они — тоже, но...

Протянул трубку Гиллеспи.

Г и л л е с п и. Да... Гиллеспи... Так точно, сэр, так точно... (*Смотрит на Тиббса.*) Но не хотите же вы сказать... Он— ваш главный эксперт по убийствам?.. Да, но... Нет-нет, я просто думаю, что мы не нуждаемся в помощи... Полагаю, сами справимся... Так точно, сэр. Но я... я... признателен вам, сэр, за то, что вы предлагаете нам... (*Тиббс надевает пиджак, Гиллеспи поглядывает на него*) ...такую могучую поддержку, как несравненный Верджил Тиббс...

Тиббс взял со стола бумажник, деньги.

Г и л л е с п и. ...Так точно, сэр... Премного благодарен... Да, да... всего хорошего.

Вешает трубку. Тиббс пересчитывает деньги.

Г и л л е с п и. Все целы. (*Тиббс продолжает считать.*) А вызов мы оплатим сами. (*Тиббс, не слушая, считает.*) Да... Так стало быть, вы... вы главный эксперт по убийствам...

Т и б б с. Совершенно верно.

Г и л л е с п и. Ого! Держу пари, вам пришлось перевидать немало покойничков, а?

Т и б б с. И не сочтешь!

Г и л л е с п и. Ну а...

Тиббс кончил считать, поднимает глаза на Гиллеспи.

Тиббс. Что — «ну»?

Гиллеспи. Да нет, ничего... Просто мне подумалось, а может... может, взглянули бы на нашего?

Тиббс застегнул бумажник, прячет в задний карман брюк. Взял со стола свое удостоверение.

Тиббс. Нет уж, спасибо.

Направился к выходу.

Гиллеспи. Ну, а почему бы и нет, эксперт?

Тиббс задерживается в дверях.

Тиббс. Потому что надо успеть на поезд.

Открывает дверь, выходит.

Гиллеспи. Да постойте же вы. (*В дверях кабинета.*) Поезд отходит только в двенадцать.

Тиббс с чемоданом уже подошел к выходу.

Гиллеспи. Вам ведь за то и платят сто шестьдесят два доллара тридцать девять центов в неделю, чтоб вы трупы осматривали. Почему ж вы не можете взглянуть на этот?

Тиббс. А почему вы сами не можете?

Гиллеспи (*с вызовом*). А потому, что я не эксперт, вот почему, офицер Тиббс!

Тиббс молча смотрит на него.

Похоронное бюро. Юлем, его владелец, покрывает тело Колберта простыней, полицейский врач наблюдает за ним.

Врач. Десять центов — десять миллионов долларов... все одно, когда пробьет твой час.

Юлем. У-гу... Да будет вам известно, я бы и здесь, в Спарте, сумел обслужить его, еще и поаккуратнее, чем у них в Чикаго, и вдвое дешевле.

Хлопнула дверь. Юлем направляется навстречу вошедшим Гиллеспи и Тиббсу, подает руку, представляется.

Юлем. Тед Юлем, шеф... Мы ведь еще не имели удовольствия...

Гиллеспи. Да уж, воистину...

Гиллеспи (*Тиббсу*). Так посмóтрите?..



Обмениваются рукопожатием. Юлем с недоумением смотрит на Тиббса.

Гиллеспи. Со мной. Привет, док.

Направляется к столу, на котором лежит тело Колберта. Чуть сдвинул простыню, открыв лицо убитого. Наклонившись, внимательно всматривается.

Гиллеспи. Нн-да...

Тиббс по-прежнему у двери.

Гиллеспи (*выпрямился, сдвигает фуражку на затылок. Тиббсу*). Так посмóтрите?

Тиббс подходит.

Гиллеспи, врач, Юлем по одну сторону стола, Тиббс — по другую. Берет руку покойника.

Гиллеспи отошел в сторону, присел.

Руки Тиббса исследуют руку убитого.

Тиббс. Маникюр совсем свежий... Это хорошо... Очень хорошо.

Руки Тиббса берут другую руку покойника, ощупывают, опустили ее, пробуют виски, челюсть.

Гиллеспи, жуя резинку, наблюдает, как работает Тиббс.

Тиббс. Мне кое-что понадобится.

Гиллеспи. А именно?..

Тиббс. Гидросульфат аммония, бензендин, перекись водорода...

...Руки Тиббса ощупывают челюсть Колберта



Ноги покойника. Руки Тиббса, расшнуровывающие ботинок, разувающие ногу, снимающие носок.

Тиббс (*продолжает перечень*). ...медный порошок, дистиллированная вода...

Руки Тиббса, исследующие ступню, подвигающиеся выше, к колену покойника.

Тиббс. ...шестидюймовая целлулоидная линейка, термометр, пинцет, кронциркуль и несколько зубочисток...

Юлем и врач — по другую сторону стола — наблюдают за действиями Тиббса.

Юлем. Зубочисток? Медный поро... Что здесь происходит, шеф?..

Гиллеспи оглянулся на него, смотрит.

Юлем. ...Кто он такой, этот парень?

Гиллеспи. Я просил его осмотреть труп, этого достаточно.

Тиббс и врач с Юлемом стоят по разные стороны стола над трупом.

Тиббс. Сейчас без четверти пять. Когда этот человек был убит?

Гиллеспи. М-мм... Сэм Вуд обнаружил его на улице около трех. Доктор—вот он перед вами — сказал, что убили его, по всей вероятности, с час назад.

Тиббс (*врачу*). Значит, в два?

Врач. Возможно, и несколько позже... в четверть третьего... в полтретьего.

Тиббс. Вас не затруднит освидетельствовать лицо и нижнюю челюсть? (*Врач послушно ощупывает лицо и челюсть.*) Если не ошибаюсь, ригор мортис уже наступил.

Врач. Да.

Гиллеспи заинтересован.

Тиббс. Вам нетрудно также будет убедиться, что отеки, наступающие пост-мортем, уже налицо в нижних конечностях. И следовательно, смерть наступила раньше, не правда ли?

Гиллеспи согласно кивнул.

Врач. Гм-м...

Тиббс снова ощупывает пальцы покойника.

Тиббс. Точно мы это установим, как только у меня будет под руками термометр. Вам ведь известно, что понижение температуры мозга — самый надежный показатель времени наступления смерти. (*Гиллеспи.*) Так я говорю, шеф?

Гиллеспи (*с полной готовностью*). Ну да!

Тиббс (*врачу и Юлему, снимая пиджак*). Ну, что ж... Кто из вас, джентльмены, согласится помочь мне?

Ни тот, ни другой не проявляют ни малейшего желания принять у него из рук пиджак.

Звонит телефон. Гиллеспи повернул голову.

Застекленная телефонная будка. В будке Юлем.

Юлем (*в трубку*). Похоронное бюро Юлема... Вас, шеф.

Передает трубку Гиллеспи.

Гиллеспи (*в трубку*). Да... Докладывайте! Когда? А, прекрасно... Да, да, сию же

минуту. (*Повесил трубку, идет к двери; на ходу — Тиббсу.*) Придется заняться одним парнем, на которого пало подозрение — сбежал. Надо идти. (*Юлему.*) А вы вот что: все, что ему потребуется,— обеспечить, а то плохо будет!

Дверь за ним закрылась.

Тиббс, врач, Юлем возле трупа. Тиббс закатывает рукава.

Т и б б с. Где тут у вас помыть руки?

Юлем неохотно кивнул — вон там. Тиббс идет, сокрушенно покачивая головой: ну и люди!

А с экрана звучит яростный собачий лай. Шуршит трава.

Рассветает.

Ноги бегущего человека.

Молоденький парнишка — жертва, дичь, которую настигают,— бежит в высокой траве.

Собачий лай за кадром.

Беглец продирается сквозь кустарник.

Выскочил на открытое пространство, перепрыгнул ствол поваленного дерева и снова ныряет в кустарник.

Лают собаки за кадром.

Преследователи, лающие собаки на сворках.

Погоня с ходу перемахнула поваленное дерево и устремляется дальше.

Собаки захлебываются лаем.

Бегущий Сэм. Он захвачен азартом погони, чисто машинально, сам того не замечая, жует резинку.

Беглец продирается сквозь заросли.

Собаки, идущие по следу, яростно натягивают сворки.

Бегущие полицейские. Один из них останавливается. Поднимает антенну портативного радио.

П о л и ц е й с к и й (*в микрофон*). Говорит Шэгбег, вы меня слышите?.. Он уходит к реке... К ре-ке, слышите? Сейчас будет уже в Арканзасе. Поскорей!

...Гиллеспи в машине, настигающей беглеца...



Убирает антенну.

Берег реки. Железнодорожная линия.

Грохот приближающегося поезда.

Парнишка перебегает рельсы, выбежал к самой реке.

Поезд отрезает путь почти было уже настигшей беглеца погоне.

Преследователи, рвущиеся вперед собаки перед проносящимися мимо вагонами.

Парнишка бежит вдоль реки, у самой воды.

Остановился, оглядывается.

Погоня, вырвавшаяся к самой реке.

Беглец кидается вверх по песчаному откосу.

Карабкается по откосу. Подбегает к лестнице.

Сэм во главе группы преследователей.

Парнишка быстро взбирается вверх по запасной, для ремонтников, лестнице на мост.

Наверху — пограничный знак штата Арканзас.

Преследователи с собаками поднимаются по песчаному откосу.

На мосту.

Беглец метнулся от одних перил к другим и кидается вдоль по полотну моста.

Полицейская машина. За рулем — Гиллеспи. Жует резинку. Держит микрофон у рта.

Г и л л е с п и (*в микрофон*). Все в порядке!.. Теперь он мой.

Тиббс берет миссис Колберт за руку... Усаживает.



Положил микрофон. Трогается.

Лицо Гиллеспи, ведущего машину.

Парнишка, бегущий по мосту.

Оглядывается через плечо.

Гиллеспи в машине, настигающей беглеца, идущей за ним, почти касаясь его спины.

Беглец останавливается.

Здание полицейского участка. Днем.

Тиббс с перевязанным бечевкой пакетом из плотной оберточной бумаги.

Идет к двери. Входит.

В участке.

Навстречу Тиббсу — Джордж Кортни, выходящий из кабинета Гиллеспи.

Д ж о р д ж. Миссис Колберт...

Т и б б с. Как она?

Д ж о р д ж. Шефа уже не было, когда она пришла. Еще и не знает.

Тиббс положил пакет и направился в кабинет Гиллеспи.

Д ж о р д ж. Эй, туда нельзя, приятель!

Но поздно. И конец этой фразы долетает уже в кабинет Гиллеспи, куда вошел Тиббс.

У окна миссис Колберт. Смотрит на улицу. Обернулась.

Перед ней — Тиббс. Притворил за собой дверь.

Т и б б с. Миссис Колберт?..

М и с с и с К о л б е р т. Где мой муж? Что с ним такое? (*Подходит к Тиббсу.*) Почему никто не скажет, что с ним? Почему никто не скажет, что с ним? Если с ним несчастье, если что-то стряслось, то имею же я право узнать. Я хочу знать, не случилось ли с ним чего!

Т и б б с. Вашего мужа нет в живых, миссис Колберт.

М и с с и с К о л б е р т. О-о!

Т и б б с. Его убили. А кто — мы еще пока не знаем...

Она отступает к окну, всплеснув руками, которые так и застыли в воздухе и только слегка подрагивают, словно она хочет оттолкнуть, не подпустить к себе только что услышанное.

М и с с и с К о л б е р т. Как душно здесь... Какая духота.

Тиббс подошел. Хочет взять ее за руку. Она вырывается. Но он все-таки берет ее за руку, ведет к стулу.

Т и б б с. Сядьте.

М и с с и с К о л б е р т. Не надо.

Он усаживает ее. Она всхлипывает.

М и с с и с К о л б е р т (*сквозь рыдания*). Пожалуйста... Пожалуйста, оставьте меня на несколько минут.

Тиббс вышел, дверь за ним закрылась. Миссис Колберт громко плачет.

Тиббс остановился за дверью. Прислушивается, что там, в кабинете. Затем отходит.

Джордж со своего места смотрит на него.

Голоса за дверью. Джордж и Тиббс повернули головы.

Входит Гиллеспи. За ним Сэм вдвоем с другим полицейским вводят Харви, того самого мальчишку, которого ловили.

Г и л л е с п и. Ну, Верджил, вы нам теперь с вашими микроскопами больше ни к чему, так и доложите у себя по начальству. Ни вы, ни оно нам не указ.

Направляется к себе в кабинет.

...Тиббс исследует кисти рук Харви...



Тиббс. Этот парень, которого вы арестовали, сознался?
Сэм. ...Уж будьте покойны — сознается... еще как сознается...



Тиббс. Там у вас миссис Колберт. Я уже сказал ей.

Гиллеспи задержался, смотрит на дверь.

Гиллеспи. Понятно...

В руках у Тиббса пакет. Показывает его Гиллеспи.

Тиббс. Вот результаты исследования, сделанного у Юлема. Вам неинтересно, что я установил?

Гиллеспи. Нет, на что мне.

Тиббс. Можно взглянуть на арестованного?

Гиллеспи. Смотрите себе. А ну, давайте его сюда, пусть смотрит.

Тиббс поставил коробку; полицейские подвели к нему Харви. Тиббс берет парня за руку.

Руки Харви, в наручниках. Тиббс повернул их ладонями вниз.

Харви смотрит в сторону.

Тиббс исследует кисти его рук, запястья и выше, до локтя.

Черные руки Тиббса исследуют руки Харви — белого.

Напряженно всматривающиеся лица окружающих.

С трудом сдерживавший себя Харви пробует вырваться.

Гиллеспи. Ладно, ладно, спокойно! (*Тиббсу, недовольно.*) Все, что ли?

Тиббс. Благодарю.

Гиллеспи. Ну, тогда порядок. (*Полицейскому.*) Давай его ко мне.

Пропускает их к себе в кабинет и захлопывает за собой дверь перед самым носом у Сэма, который тоже хотел было войти.

Джордж (*указывая на дверь*). Ну, пойдет теперь потеха.

Принимавшие участие в погоне помощники шерифа из бригады содействия рассаживаются.

Сэм. Эх, не было тебя, Джордж! Если бы не радио, можешь мне поверить, упустили б мы его — так бы и утек от нас на мосту.

Остальные подтверждают.

Шэгбег. А этот чудак с товарного поезда прямо как нарочно ему подгадал — только бы мы его и видели.

Сэм. Ага. А гончая старины Чарли тут как раз и сорвись с поводка и давай...

Тиббс (*внимательно все время прислушивавшийся*). Он сознался?

Сэм. А?

Тиббс. Этот парень, которого вы арестовали, сознался?

Сэм. Сознается, наверно.

Харви. Я только подобрал его, мэм... вот и все



Хохот.

Сэм, ухмыляясь, отходит к своим.

Сэм. Уж будьте покойны — сознается... еще как сознается.

Снова хохот.

Тиббс. А он, случаем, не левша?

Сэм и все остальные недоуменно смотрят на него.

Сэм. Я-то почем знаю?

Тиббс. А вот мне кажется — левша.

Помощник шерифа. Да вроде, кажется, левша... А, Шэгбег?.. Ведь левша?

Шэгбег. А хоть бы и так? Что тогда?

Тиббс. Тогда он невиновен.

В кабинете.

Гиллеспи наклонился к миссис Колберт. Полицейский и Харви поодаль.

Гиллеспи. Миссис Колберт... еще уточнение, всего одно...

Достал из кармана бумажник из крокодиловой кожи, протягивает ей. Она закрыла лицо рукой.

Гиллеспи. Так. (*Убирает бумажник.*)

Харви. Я поднял его на земле, вам говорят. Бумажник уже был вынут и валялся там. Рядом с ним... (*Опускается на колени перед миссис Колберт.*) Я только подобрал его, мэм... вот и все.

Гиллеспи кладет руку на плечо Харви.

Гиллеспи. Молчать! Вывести его.

Полицейский. Есть! Ну, ну, Харви, пошли.

Выводит Харви. Гиллеспи подошел к двери, закрыл, возвращается к миссис Колберт.

Гиллеспи. Миссис Колберт... э-э... а что если я отряжу кого-нибудь, вы не могли бы... вас отвезут... там бы вы и подтвердили личность убитого, а?

Миссис Колберт встала.

Общая комната.

В сопровождении Гиллеспи из кабинета выходит миссис Колберт.

Гиллеспи (*Шэгбегу*). Мартин, отвези миссис Колберт в похоронное бюро, а ты, Вуд, доставишь Верджила прямо на станцию.

Сэм, ухмыляясь, выступает вперед.

Сэм. А Вердж полагает, что Харви невиновен, шеф.

Гиллеспи. А, к черту!

Тиббс. Я хотел бы обсудить это с вами... с глазу на глаз.

Гиллеспи. Не будет никаких обсуждений с глазу на глаз, поняли?.. (*Вытаскивает бумажник.*) Потому что вот он, бумажник Колберта, и мы отобрали его у Харви Оберста! Или, по-вашему, Колберт сам вручил его Харви, а?

Тиббс. ...Не знаю. Но могло быть и так, что Оберст просто проходил мимо уже после убийства... и заметил... подобрал... Не знаю...

Миссис Колберт. Этот мальчишка именно так и утверждает.

Гиллеспи. А я... извините меня, мэм, ни в грош не ставлю, что он там утверждает.

Тиббс. Когда я осматривал убитого, то установил, что смертельный удар...

Шэгбег, Сэм, помощник шерифа слушают, боясь упустить хоть слово.

Тиббс. ...был нанесен под углом в семьдесят пять градусов справа...

Шэгбег протяжно свистит.

Т и б б с. ...что доказывает почти неопровержимо: человек, нанесший удар, не может быть левшой.

Г и л л е с п и. Ну и что?

Ш э г б е г. А наш приятель Харви — левша... Это всему городу известно, шеф.

С э м. Ну вот... гм... вот, значит... вот мы и прикинули, шеф... м-м... Харви, стало быть, левша...

Г и л л е с п и (*Тиббсу*). А самонадеянности у вас хоть отбавляй, а, Верджил?.. Ве-ерджил!.. Занятное все-таки имечко для черномазого...

Тиббса так и передернуло.

Г и л л е с п и. ...пожаловавшего из Филадельфии. Так тебя там и величают?

Т и б б с. Ко мне обращаются (*подчеркнуто*) м и с т е р Тиббс!

Г и л л е с п и (*едва сдерживая себя*). Мистер Тиббс!.. Ну так вот, мистер Вуд, возьмешь мистера Тиббса... и отвезешь на станцию, да быстро у меня, приятель!

Т и б б с. А результаты исследования я перешлю вам через лабораторию Центрального управления... впрочем, это не столь уж важно.

Гиллеспи протянул руку за пакетом.

Г и л л е с п и. Это останется у меня!

Т и б б с (*не давая пакет*). Нет, не пойдет... Я пошлю это им лично.

Гиллеспи испепеляет его взглядом.

М и с с и с К о л б е р т. Боже мой!.. Да что вы за люди? Где я нахожусь?.. Мой муж мертв. Кто-то из местных убил его. Я хочу, чтобы вы выяснили — кто?

Выходит. Хлопнула дверь.

Гиллеспи опустил глаза на пустой бумажник, который все еще держит в руках.

Шэгбег выходит следом за миссис Колберт. Сэм смотрит им вслед.

Гиллеспи поднимает глаза на Тиббса.

Г и л л е с п и. Так не отдадите?

Т и б б с. Нет.

Т и б б с. А результаты исследования я перешлю вам...



Г и л л е с п и. Вуд!.. Отведешь его и посадишь под замок за сокрытие улик. Ну, чего стал! Посадишь его вместе с его дружком Харви Оберстом.

Сэм выводит Тиббса.

Вконец обозлившийся Гиллеспи.

Тюремный блок. Решетчатые двери камер. Входят Тиббс и Сэм.

С э м. Ну, ну, Верджил, бог не выдаст — свинья не съест, точно!

У одной из дверей — полицейский, который увел Харви.

С э м. Получай, Арнолд. Отпирай. Еще один постоялец.

Тот отпирает. Тиббс входит в камеру.

О б е р с т. Эй, друг, не ко мне! Посади его куда-нибудь еще!

С э м. Не горячись, Харви.

Полицейский запирает дверь.

О б е р с т (*у двери*). Эй там! Откуда он взялся? Эй!

С э м. Полегче, дружок, полегче.

Сэм и полицейский уходят.

В камере. Харви Оберст у двери. Тиббс сидит на койке, не обращая на него внимания. Харви отходит от двери.

О б е р с т. Что это ты вырядился, как белый?.. Откуда ты взялся?..

Тиббс сидит, опершись подбородком на руку.

О б е р с т. Глухой ты, что ли? Да я сейчас...

Тиббс предостерегающе поднял палец.

Харви замер на месте.

Т и б б с. Не горячись, Харви... я — за тебя.

О б е р с т. А, на что ты мне сдался!

Тиббс достает свой жетон и личное удостоверение. Раскрыл. Показывает Харви.

Т и б б с. Кроме меня, тебе рассчитывать не на кого.

Пораженный Харви подался ближе.

О б е р с т. По-ли-ция!!.. Так ты — фараон?

Тиббс захлопнул удостоверение.

Сквозь решетку двери. Тиббс спокойно сидит на кровати. Харви мечется по камере.

О б е р с т. Да, фараон... ну да. Как же тогда могло получиться, что тебя засадили? Как же они — фараона?

Т и б б с. А кто сказал, что меня засадили? Как же это, а? Столько камер стоят пустыми, а меня запихивают к тебе... Дошло?

Харви озадачен.

Харви и Тиббс в камере.

О б е р с т. Послушай... я уже говорил им: вижу, лежит этот тип на улице... а рядом — бумажник. А я, скажу тебе, как появился на свет, так и нет мне с тех пор ни в чем удачи. А тут вдруг впервые в жизни и мне пофартило... Поднял я его. Да как разобрался, чей это бумажник, так, ей-богу, весь потом покрылся! А о новом начальнике, об этом самом Гиллеспи, говорят, что с ним шутки плохи.. вот я и чесанул через поля, к границе штата, и шпарил до самого моста, а там Гиллеспи сцапал.

Т и б б с. Который был час, когда ты нашел бумажник?

О б е р с т. Да часов у меня нет, но... третий был уже вроде — по часам на мэрии.

Т и б б с. Меня интересует промежуток от одиннадцати до часу. Где ты был это время?

О б е р с т. В бильярдной, у Ларри. Я пришел туда в десять.

Т и б б с. А ушел во сколько?

О б е р с т. Да уже закрывали. В час, должно быть.

Т и б б с. Может кто-нибудь засвидетельствовать это под присягой?

О б е р с т. Пэки... Берт... Лес.

Тиббс полуприлег поперек кровати спиной к стене.

Т и б б с. Имел когда-нибудь дело с полицией?

Оберст опустил глаза, мнется в смущении.

Т и б б с. Да ну же!.. Мне ведь, сам понимаешь, недолго и справиться в регистратуре.

О б е р с т (*подумав*). Да что ж, был раз привод... по милости этой самой Делорес Парди.

Т и б б с. А в чем было дело?

Оберст улыбается. Сел.

О б е р с т. Ну, значит... э-э... эта самая Делорес, понимаешь ли... гм... так уж носится с тем, как природа расстаралась для нее, понятно?.. И вот... ну, в общем было у нас с ней раз свидание и...

Тиббс внимательно слушает.

О б е р с т. ...она и говорит... э... (*улыбается*) словом, спрашивает меня... говорит, значит: «Как, по-твоему, фигура у меня — класс?» А я ей: «Еще бы!» Ну, она и давай мне демонстрировать...

Тиббс. Улыбается.

О б е р с т. ...Да нет, я ничего такого себе не позволял... Просто не мешал ей — пусть докажет... А тут этот фараон... Сэм Вуд... из-за куста, цап меня... и поволок.

Т и б б с. Отпустил он тебя?

О б е р с т. Велел не тереться около нее, чтобы больше этого не было! Она живет на Третьей улице, через квартал от меня. Сло-

няется по дому в чем мать родила. А как стемнеет да как зажжет свет!.. Надо, чтоб хоть кто-нибудь унял ее!

Тиббс садится на кровати прямо. Встал.

Тиббс. А ну, подойди... Покажи-ка правую руку.

Оберст подает руку. Тиббс ее внимательно исследует.

Оберст. Что это вы?

Тиббс. Не дергайся!

Пальцы Тиббса перебирают пальцы Оберста. Вычищает ножом у него грязь из-под ногтей. Отпустил руку Оберста. Внимательно исследует грязь.

Вытер нож. Кивнул Оберсту, подмигнул.

За кадром грохот двери, отделяющей тюремный блок от полицейского участка.

Гиллеспи и Сэм идут по блоку.

Остановились перед дверной решеткой камеры.

Гиллеспи (*Сэму*). Ну, ладно, дай ему подписать отказ от иска за необоснованный арест.

Тиббс. Да пустяки...

Сэм подает Тиббсу бумагу через решетку.

Гиллеспи. Прошу подписать... пожалуйста!

Тиббс берет бумагу. Просматривает.

Гиллеспи. Ручку ему... ручку подай!

Сэм передает сквозь решетку ручку. Тиббс ставит подпись. Протянул бумагу сквозь решетку. Сэм хотел было взять, но Гиллеспи шлепнул его по руке и забирает бумагу сам. Сэму остается лишь принять ручку.

Гиллеспи. Порядок. Выпусти его.

Сэм отпирает дверь.

Тиббс выходит. Сэм закрыл за ним дверь, запирает.

Тиббс остановился перед Гиллеспи.

Гиллеспи. Вы еще успеете на двенадцатичасовой.

Тиббс. По-моему, самое разумное будет изменить обвинение, предъявленное Харви Оберсту. Когда было совершено убийство,

Тиббс вычищает ножом грязь из-под ногтей Оберста. Отпустил его руку. Внимательно исследует грязь



его там и поблизости не было, и я думаю, ему ничего не стоит это доказать.

Уходит.

В участке.

Тиббс. За ним Гиллеспи.

Тиббс взял свой пакет.

Гиллеспи. Насколько я понимаю, вы могли бы назвать также и точное время, когда был убит Колберт, верно?

Тиббс. Примерно в половине первого... Харви Оберст еще гонял шары в бильярдной.

Гиллеспи склонился над дверцей внутренней загородки, возится с задвижкой.

Гиллеспи. Минуточку... обождите минутку, сейчас открою.

Джордж Кортни за своим столом.

Тиббс у выхода.

Сэм берет его чемодан — вынести.

Тиббс. А под ногтями у него мелок для кия, а не кровь.

Гиллеспи. Благодарю тебя, господи, что ты не поселил меня в Филадельфии!

Тиббс еще раз задерживается у выхода. Повернулся к Гиллеспи.

Тиббс. Да, вот что еще... Колберта убили не там, где был найден труп.

Гиллеспи. То есть как это?

Тиббс. Убили его где-то еще... а потом оттащили на Главную улицу.

Ушел. Хлопает наружная дверь.

Гиллеспи оперся о письменный стол.

Джордж многозначительно смотрит на Сэма.

Гиллеспи. Кортни...

Джордж. Я, сэр!

Гиллеспи. Внеси поправку в обвинение: кража.

Джордж. По делу Харви?

Гиллеспи. Ну а кого же еще, черт возьми, мы держим в кутузке?

Джордж. Будет сделано.

Гиллеспи направился к себе в кабинет. Открывает дверь.

Гиллеспи. Эй... что, не тебя просили закрепить эту дверцу?

Сэм у картотечного ящика.

Джордж. Никак нет... не меня, сэр... гм... Должно быть, моего брата. Хэролда. Он как раз в отпуске.

Гиллеспи. Хэролда?..

Скрывается в кабинете.

Как только дверь за ним захлопнулась, Сэм и Джордж принимаются хохотать.

Телефон.

Джордж (*берет трубку*). Полиция... Да, у себя... Не кладите трубку, сэр... (*Нажимает кнопку.*) Мэр на проводе, шеф.

Гиллеспи в патрульной машине едет по Главной улице.

Прохожие.

Машина задерживается, пропуская пересекающую ей путь повозку.

Гиллеспи сворачивает с Главной улицы.

Въезжает во двор ремонтно-строительной конторы. Глушит мотор. Вылез из машины.

Приемная. Отделенный от нее стеклянной стеной кабинет. В приемную входит Гиллеспи.

В кабинете.

Мэр Уэбб Шуберт взволнованно меряет комнату шагами. Миссис Колберт сидит перед письменным столом. Мэр садится за этот стол.

Входит Гиллеспи. Козырнул миссис Колберт. Снимает фуражку. Притворил за собой дверь.

Мэр (*глядя на него*). Что я слышу? Миссис Колберт говорит о каком-то аресте... сделанном будто бы для отвода глаз, что вы кого-то покрываете?

Гиллеспи. Никак нет, мэм. Мы никого не покрываем. По правде говоря, мы уже прекратили дело за слабостью улик.

Мэр. Ну вот, миссис Колберт, говорил ведь я вам, что он совершенно беспристрастен.

Миссис Колберт (*мэру*). Я пришла также поставить вас в известность, и чтоб никаких недомолвок: я не потерплю, чтобы этого офицера-негра отстранили от следствия.

Мэр. Негра?.. Офицера?..

Гиллеспи. Мм-да... он... гм... он, видите ли, с Севера... так сказать... проездом.

Миссис Колберт. А мне дела нет, кто он и откуда. (*Мэру.*) Если бы не он, ваш бесподобный начальник полиции так и гноил бы за решеткой беднягу, который тут ни при чем!.. Я требую, чтобы этому офицеру была предоставлена полная свобода действий, в противном случае...

Мэр и Гиллеспи слушают.

Миссис Колберт ...я забираю всех инженеров, которых нанял мой муж... и можете тут делать сами, что хотите.

Встает. Гиллеспи спешит открыть перед ней дверь.

Задержалась на миг у дверей. Окинула взглядом Гиллеспи. Выходит.

Мэр — за ней, в приемную.

Мэр. Ну, ну, миссис Колберт... Можете положиться на нас! Мы все берем на себя.

В приемной.

Мэр и Гиллеспи смотрят вслед миссис Колберт.

Гиллеспи надевает фуражку, собираясь тоже уйти.

Мэр. Билл... Придется подчиниться... слышишь?

Гиллеспи. И наступить Эндикотту на больную мозоль? А что тогда?

Мэр. Ничего не поделаешь. Но возьмись за дело поэнергичней.

Гиллеспи. Ладно, так уж и быть.

Мэр. Билл... Что это там за негр-офицер? Похоже, что миссис Колберт здорово ему доверяет.

Гиллеспи. У выхода из конторы. Смотрит на человека, сваривающего что-то во дворе фосгеном.

Гиллеспи. О, это парень что надо... Так сказать, эксперт по убийствам. Но мне он ни к чему!

Мэр. То есть, скажем так: он тебе не угоден... Ну, ну, Билл, ладно... Допустим, он докопался, кто убийца. Все его полномочия у нас в штате гроша ломаного не стоят. Так что ж, ему подадут этого убийцу готовеньким прямо на подносе, а?

Гиллеспи. Так-то оно так...

Мэр. А если у него дело не выгорит, ты ни при чем... ведь это миссис Колберт сама настояла. Понял, куда я клоню?

Гиллеспи. Да, да, еще бы!..

Мэр. Как ни поверни, Билл, все к лучшему... к общему благу. Ну, прости, дела...

Уходит.

Железнодорожная станция.

Тиббс ставит чемодан у скамейки. Прохаживается. Сел.

Вдали Гиллеспи.

Идет к Тиббсу. Машина поставлена тут же, рукой подать.

Подходит. Застегнул куртку на молнию. Огляделся.

Гиллеспи. Вам во что бы то ни стало нужно уехать именно сегодня?

Тиббс. Да. По множеству причин.

Гиллеспи. А что если я попрошу вас задержаться на какое-то время?

Мэр. ...Придется подчиниться... слышишь?
Гиллеспи. И наступить Эндикотту на больную мозоль?..



Тиббс. Нет.

Гиллеспи понимающе кивнул. Подсаживается к Тиббсу.

Гиллеспи. Этому городишке, Верджил, не прожить без фабрики. Колберт и приехал из Чикаго, чтобы ее построить. По слухам, предстоял наем тысячи человек... и половина их — цветные. А знаете, что это означает?

Тиббс. Причину убийства.

Гиллеспи. Так миссис Колберт и решила. И вот вынь да положь ей убийцу. Не найдем — не видать нам фабрики. А сколько работы... сколько цветных прокормилось бы, смекаете?

Тиббс встал. Отходит.

Тиббс. А я отправляюсь домой, приятель!

Гиллеспи. Да это же все ваш народ!

Тиббс. Не мой, а ваш. Ведь не я — вы ломаете эту комедию.

Гиллеспи. Что вы от меня хотите?.. Упрашивать вас, что ли... без этого вы не можете?

(Окончание в следующем номере)

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Война и мир» (по роману Л. Толстого), 4-я серия — «Пьер Безухов», 10 ч.

Авторы экранизации: С. Бондарчук, В. Соловьев; режиссер-постановщик С. Бондарчук; главный оператор А. Петрицкий; главные художники: М. Богданов, Г. Мясников; композитор В. Овчинников; звукооператоры: Ю. Михайлов, И. Урванцев; режиссеры: А. Чемодуров, А. Шир-Ахмедова, А. Алешин; режиссер и монтажер Т. Лихачева; главный директор В. Цргиладзе.

Роли исполняют: Пьер Безухов — С. Бондарчук, Наташа — Л. Савельева, Андрей Болконский — В. Тихонов, Илья Андреевич Ростов — В. Станицын, графиня Ростова — К. Головко, Петя Ростов — С. Ермилов, Соня — И. Губанова, княжна Марья — А. Шуранова, Николушка — А. Семин, князь Василий — Б. Смирнов, Шерер — А. Степанова, Кутузов — Б. Захава, Каратаев — М. Храбров, Денисов — Н. Рыбников, Тихон Щербатый — С. Чекан, Наполеон — В. Стржельчик, Рамбаль — Жан-Клод Балар, Морель — Г. Милляр, Даву — Б. Молчанов, Лористон — Л. Поляков; русские солдаты: Г. Шаповалов, В. Приходько, Д. Нетребин, А. Дегтярь, И. Турченков, А. Бахарь, Н. Сморчков, Е. Шаламов, М. Воробьев, А. Лебедев.

В эпизодах: Е. Елина, Н. Сибейкин, Б. Баташов, В. Фромгольдт, Г. Шостко, З. Закс, Г. Митяков, Г. Эджубов, А. Комиссаров, В. Левченко, В. Лихачев, А. Ячницкий, С. Коновалова, В. Косарихин, И. Лабина, Н. Африканц, Н. Аветисова, В. Алахвердова, Н. Апарин, В. Селезнев, П. Кирюткин, Р. Чумак, Г. Зоммер.

●

«Про чудеса человеческие...» (по мотивам рассказов Г. Николаевой), 8 ч.

Авторы сценария: А. Леонтьев, В. Монахов; режиссер-постановщик В. Монахов; оператор И. Богданов; художник Ф. Ясюкевич; режиссер А. Голованов; композитор А. Муравлев; звукооператор Е. Федоров; редактор И. Сергиевская; директор картины А. Бут.

Роли исполняют: мать (бабка Василиса) — А. Богданова, Граня — Т. Семина, Герасим — М. Зимин, Лялька — Н. Дробышева, Степан — В. Коняев, попутчик — И. Лапиков, Пантелей Устюжев — В. Божко, Пантелей (в детстве) — Витя Косых, дети Ляльки — В. Сазонов, Г. Сазонов, Васена — Оля Чеснокова.

В эпизодах: В. Виноградов, С. Голованов, Г. Светлани, П. Березов.

●

«Мой племянник Борька», 1 ч.

Автор сценария и режиссер В. Иванов; оператор С. Зимнох; художник В. Голиков; звукооператор В. Билляров; редактор Г. Боголепов; директор картины Н. Урвачева.

В роли Бориса — Илья Прудников.

●

«Пока гром не грянет», 1 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик А. Мкртчян; оператор М. Коробцов; художник В. Голиков; композитор К. Баташов; звукооператор В. Беляров; редактор Г. Боголепов.

Роли исполняют: М. Пуговкин, М. Крепкогорская, И. Мурзаева.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Желаем успеха», 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Анненский; оператор А. Хвостов; художник О. Беднова; художник комбинированных съемок А. Крылов; композитор Р. Бойко; композитор Ю. Закржевский; режиссер Б. Каневский; редактор В. Эк; директор картины В. Чайка.

Роли исполняют: Н. Маслова, В. Дружников, В. Сошальский, артисты Центральной студии киноактера и цыганского театра «Ромэн». Поет Рада Волшанинова.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Непоседы», 7 ч.

Автор сценария В. Иванов (по мотивам повести А. Шубина); режиссеры-постановщики: В. Иванов, А. Народицкий; оператор М. Иванов; художник И. Юцевич; режиссер О. Ленциус; композитор Е. Зубцов; текст песен Б. Палийчука; «Песня романтиков» И. Кашпурова; звукооператор Г. Парахников; редактор Г. Зельдович; директор картины Л. Низгурецкий.

Роли исполняют: Зоя Вертишейка — Л. Зотова, Саша — С. Реусенко, Дыходымов — В. Костин, Дыходымиха — Н. Копержинская, Николай Иванович — С. Блинников, вор — В. Белокуров, Ермак — Ф. Сергеев, дядя Саша — Л. Степанов.

В эпизодах: А. Бунин, А. Васянович, В. Грудинин, А. Николаева, В. Полищук, С. Сибель, Ю. Самсонов, А. Толстых, В. Фролова, Д. Франько.

●

«Театр и поклонники», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Молостова; оператор С. Лисецкий; художник Н. Резник; звукооператор Г. Салов; режиссер А. Козырь; музыкальный консультант Г. Майборода; дикторский текст — В. Кузнецова; редактор Р. Король; директор картины Л. Корецкий.

В фильме участвуют: солисты, хор, оркестр, балет Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко (главный дирижер С. Турчак; дирижеры: Б. Чистяков, М. Гамкало; хормейстеры: В. Колесник, Л. Венедиктов; балетмейстер В. Вронский).

Киностудия «Казахфильм»

«Тревожное утро», 9 ч.

Автор сценария Э. Шашкин; литературный консультант О. Сулейменов; режиссер-постановщик А. Карсакбаев; оператор А. Кастеев; художники: Ю. Вайншток, Е. Феллер; композитор Н. Тлендиев; звукооператор И. Кусаев; редактор И. Есенберлин; директор картины П. Юманков; художественный руководитель С. Ходжиков.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Ю. Леонтьев.

Роли исполняют и дублируют: Тохтар Байтенов — И. Ногайбаев (дублирует Э. Шварцберг), Кострома — Е. Попов (С. Иванов), Щерин — А. Ашимов (А. Демьяненко), Жунус — А. Шалиев (Е. Григорьев), Тажибай — А. Молдабеков (В. Костин), Курушпай — Е. Калтаев (И. Гаврилов).

●

«Почему у ласточки хвост рожками» (по мотивам казахской народной сказки), 1 ч.

Режиссер и художник-постановщик А. Хайдаров; оператор С. Артемов; композитор Н. Тлендиев; звукооператоры: Л. Додонова, У. Давлетгалиев; художники-мультипликаторы: Э. Бийсеитов, Г. Дусенко, Б. Калистратов, Ф. Муканов, Е. Султанбеков, В. Чугунов; художники-декораторы: Э. Бийсеитов, В. Щукин; стихи Г. Дусенко. Стихи читает З. Шарипова.

Литовская киностудия

«Маленький принц» (по произведению Антуана де Сент-Экзюпери), 7 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик А. Жебрюнас; опе-

ратор А. Дигимас; композитор Т. Макачинас; звукооператор П. Липейка; художники: А. Ничюс, Л. Гутаускас, В. Бимбайте; редактор В. Римкявичус; директор картины Э. Жабинский.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Ю. Леонтьев.

Роли исполняют: Мальчик — Эвальдас Микалюнас, Взрослый человек — Донатас Банионис (дублирует А. Демьяненко), Летчик — Отар Коберидзе (И. Смоктуновский).

Киностудия «Таджикфильм»

«Измена», 8 ч.

Авторы сценария: И. Луковский, Д. Икрами, Т. Сабиров; режиссер-постановщик Т. Сабиров; оператор А. Мансуров; художник Д. Ильябаев; композитор Ф. Одинаев; звукооператор А. Шаргородский; режиссер И. Азизбаев; директора картины: А. Абдуллаев, Е. Беняев.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Асад — Х. Абдуразаков (дублирует А. Карапетян), Карим — И. Эргашев (В. Подвиг), Саодат — З. Хасанова (И. Выходцева), Гаффар — А. Касымов (И. Рыжов), Хайдаркул—Х. Рахматуллаев (А. Алексеев), Бибираджаб — Н. Шомансурова (З. Воркуль), Шимкунас — А. Баранов, Семенов — И. Кузнецов, Низамиддин — О. Ходжаев (А. Толбузин), Курбаши — К. Ходжаев (Я. Беленький).

●

«Под пеплом огонь», 9 ч.

Автор сценария М. Ходжаев; режиссер-постановщик А. Рахимов; оператор А. Панасюк; художник Г. Мирзаханов; композитор Ш. Сайфиддинов; звукооператор Б. Арабов; режиссер С. Харламов; редактор С. Джурабаев; директор картины М. Атаджанов.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют: Кумри — Т. Кокова, Рустам — М. Imматшоев, Сафоев— У. Алиходжаев, Ходжа Нуриддин — Г. Тонунц, Ходима — С. Туйбаева, Каримов — М. Касымов, Сангинов — А. Касымов, Карим — М. Миршакаров, Малохат — И. Ходжаева, Барот — А. Фазылов.

В эпизодах: Р. Абдусаламова, Ш. Сиддикова, М. Ходжикулов, Н. Гиясов, Р. Рахимов, О. Хаятова, Ф. Умаров и другие.

Киностудия «Узбекфильм»

«Тайна пещеры Канипта», 8 ч.

Автор сценария А. Акрамходжаев при участии И. Луковского; режиссер-постановщик Х. Файзиев; оператор Н. Рядов; художник Н. Рахимбаев; композитор М. Ашрафи; звукооператор Н. Шадиев; текст песен Р. Рождественского; директор картины М. Ишевский.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Г. Гаврилова.

Роли исполняют и дублируют: Шавкат — Бахтияр Касымов (дублирует Володя Садовников), Ира — Лена Ратникова (Люда Петрова), Гулям — Фархад Мурадходжаев (Сергей Никашин), Джавхарий — А. Ходжаев (Е. Копелян), Бородина — Т. Пилецкая, Каримов — З. Мухамеджанов (И. Ефимов), старый Мансур — Х. Латыпов (Н. Гаврилов), Олия — Т. Рустамова (Л. Чупиро), Дамир — У. Ходжаев (А. Липов), Соколова — Л. Безуглая-Шкелко, молодой Джавхарий — Г. Реджеметов (С. Соколов), молодой Мансур — А. Кенджаев (Н. Федорцов), Гульмалик — Т. Кокова (Р. Балашова), Эльмурад — И. Эргашев (Ю. Соловьев), Убайдулла — У. Алиходжаев (А. Демьяненко), Кунград-бий — А. Джалиев (В. Волчик).

Киностудия «Союзмультфильм»

«Раз, два — дружно!», 1 ч.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер В. Полковников; художник-постановщик М. Рудаченко; оператор Н. Климова; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, Н. Федоров, Н. Богомолова, О. Орлова, А. Алешина, Ю. Бутырин, А. Носырев, М. Рогова; прорисовщики: В. Максимович, Л. Рыбчевская; декораторы: И. Светлица, В. Харитонова; редактор З. Павлова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: А. Георгиевская, А. Панова, К. Румянова, С. Бубнов, Г. Вицин, Е. Весник, А. Консовский, А. Папанов, М. Виноградова.

●

«Ну и Рыжик!», 1 ч.

Автор сценария А. Зубкова; режиссеры: М. Каменецкий, И. Уфимцев; художники-постановщики: В. Дегтярев, В. Василенко; оператор М. Каменецкий; композитор В. Юровский; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Норштейн, В. Шилобреев; куклы и декорации выполнили: П. Гусев, В. Куранов, Г. Лютинский, О. Масаинов, Л. Лютинская, Г. Геттингер, В. Калашникова, М. Чеснокова, Ф. Олейников, С. Этлис под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

Роли озвучивают: Р. Зеленая, Б. Рунге, М. Виноградова, А. Папанов.

●

«Приключения барона Мюнхаузена» (по мотивам книги Распэ), 2 ч.

Автор сценария В. Лифшиц; режиссер А. Каранович; художники-постановщики: Т. Полетика, Л. Мильчин; оператор В. Сидоров; композитор М. Зив; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: М. Бузинова, В. Пузанов, И. Доукша, М. Портная; куклы и декорации выполнили: О. Масаинов, П. Гусев, В. Абакумов, Л. Лютинская, В. Калашникова, М. Чеснокова, Г. Геттингер, В. Ладыгин, В. Бобров под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

●

«С кем поведешься...», 1 ч.

Автор сценария Ю. Киршон; режиссер М. Ботов; художник-постановщик Э. Назаров; оператор М. Друян; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков; художники: О. Сафронов, В. Пекарь, В. Попов, В. Угаров, Б. Бутаков, Д. Анпилов, В. Рогов, И. Заруба, Н. Климов; редактор П. Фролов; директор Ф. Иванов.

«Фитиль» № 61 (всесоюзный сатирический киножурнал)

«Зайкины рога» («Союзмультфильм»).

Автор Ф. Кривин; режиссер В. Котеночкин; художник С. Русаков; оператор М. Друян; композитор М. Бендерский.

«Стальные нервы» (ЦСДФ).

Автор А. Тараскин; режиссер-оператор В. Трошкин.

«Операция „Неман"» («Мосфильм»).

Авторы: Я. Ковин, Ю. Рихтер; режиссер В. Дьяченко; оператор В. Нахабцев.

В ролях: О. Ефремов, Е. Леонов, Б. Новиков, С. Крамаров, Ю. Медведев.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 62 (всесоюзный сатирический киножурнал)

«Характеристика» (студия «Грузия-фильм»).

Автор М. Жванецкий; режиссер Г. Гошадзе; оператор Л. Сухов.

В ролях: Г. Кавтарадзе, В. Пицек.

«Надо отвечать» (студия «Молдова-филм»).

Автор А. Романов; текст Ю. Золотарева; оператор Н. Харин; композитор Э. Артемьев.

«Мелочи жизни» («Мосфильм»).

Автор А. Мартынов; режиссер Г. Данелия; оператор

В. Юсов; композитор В. Овчинников.

«Кит» (ЦСДФ).

Авторы: Б. Костин, Ю. Егоров; текст С. Михалкова; оператор Ю. Егоров.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

Зарубежные фильмы

«Отец», 9 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария и режиссер Иштван Сабо; оператор Шандор Шара; композитор Янош Гонда; художник Янош Рожа.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Западенский; автор русского текста М. Михелевич; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: отец — Миклош Габор (дублирует А. Белявский), мать — Клари Толнаи (Н. Зорская), Тако — Андраш Балинт (В. Алексеенко), Тако в детстве — Даниэль Эрдейи (М. Корабельникова), Анни — Кати Шойом (И. Выходцева).

●

«Пылающие джунгли», 10 ч.

Производство Ханойской киностудии (ДРВ).

Автор сценария Ван Тхао Нгуен; режиссер Фам Ван Кхоа; оператор Кхыонг Ме; художник Нгок Линь; композитор Ван Као.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа С. Юрцев; автор русского текста Ф. Каплан; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Кует Тханг — Фам Тхань (дублирует Ю. Чекулаев), И Дам — Ча Зянг (Н. Головина), А Тян — Чинь Тхинь (В. Прокофьев), Ниа Хай — Кханг Хи (В. Щелоков), Сонг А Ча — Тон Тием (И. Рыжов), А Санг — Нгок Кан (А. Сафонов), Па Чу — Хоай Линь (В. Грачев).

●

«Лучшие годы», 9 ч.

Производство ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария: Гюнтер Рюкер, Петер Краузе; режиссер Гюнтер Рюкер; операторы: Петер Краузе, Ганс Юрген Райнеке; художник Герхард Хельвиг; композитор Райнер Бредемайер.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа В. Дмитриев; автор русского текста Я. Костричкина; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Эрнст Махнер — Хорст Дринда (дублирует Б. Кродунов), Шмеллер — Герварт Гроссе (А. Тарасов), Хильда — Лисси Темпельхоф (В. Беляева), мастер — Гарри Хиндемит (И. Рыжов), Пьентек — Клаус Пионтек (А. Сафонов), Беттина — Хельга Лабудда (А. Кончакова).

●

«Черная пантера», 9 ч.

Производство ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария: Доротея Рихтер, Пауль Берндт; режиссер Йозеф Мах; оператор Ярослав Тузар; художник Дитер Адам; композитор Хельмут Нир.

Фильм дублирован на киностудии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа М. Афанасьева; звукооператор дубляжа К. Коган; автор русского текста В. Лапин; редактор Т. Иваненко.

Роли исполняют и дублируют: Мартина — Ангелика Валлер (дублирует А. Роговцева), Леон, ее отец — Ханьо Хассе (Ю. Мажуга), Кристина — Кристина Лазар (Л. Глаз), Дитрих — Хельмут Шрайбер (А. Худолеев), Пауль — Хорст Кубе (Н. Рушковский), директор цирка — Герд Элерс (О. Комаров).

●

«Мануэла», 4 ч.

Производство Кубинского института искусства и кинематографии.

Автор сценария и режиссер Умберто Солас; оператор Хорхе Эррера; композитор Тони Таньо.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа В. Ерамишев; автор русского текста Е. Роом; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют: Адела Легра, Адольфо Лаурадо.

Роли дублируют: С. Холина, В. Подвиг.

●

«Фауст XX века», 8 ч.

Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).

Автор сценария и режиссер Ион Попеску-Гопо; операторы: Григоре Ионеску, Штефан Хорват; художник Розика Савин; композитор Стефан Никулеску.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Беляев; автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: профессор — Эмиль Бота (дублирует А. Файт), Эмма, его дочь — Стелла Попеску (К. Румянова), Тома, ассистент профессора — Юрие Дарие (О. Мокшанцев), Мефистофель — Жори Войку (О. Голубицкий), Маргарита — Ева Кшижевска (Э. Некрасова).

●

«Мастер палач», 10 ч.

Производство киностудии «Братислава-Колиба» (Чехословакия).

Автор сценария и режиссер Пальо Биелик; оператор Владимир Ешина; художник Иван Ваничек; композитор Тибор Андрашован.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Р. Казарян; автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Эмиль — Владо Миллер (дублирует Н. Граббе), Рихард — Штефан Квиетик (В. Дружников), Агайка — Эмилия Вашариова (Т. Литвиненко), Эмилько — Петер Дебнар (В. Ферапонтов), священник — Йозеф Будский (Г. Юдин), Милица — Зузка Ярабкова (А. Кончакова), Катерина — Ольга Адамчикова (Н. Зорская), Паша — Эдуард Биндас (А. Карапетян), Байракдар — Даниель Михаели (Ю. Саранцев).

●

«Смерть за занавесом» (по книге Павла Гейцмана «Ангел играет на альте»), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария: Антонин Кахлик, Владимир Бор; режиссер Антонин Кахлик; оператор Ян Немечек; художник Милан Неедлый; композитор Владимир Зоммер.

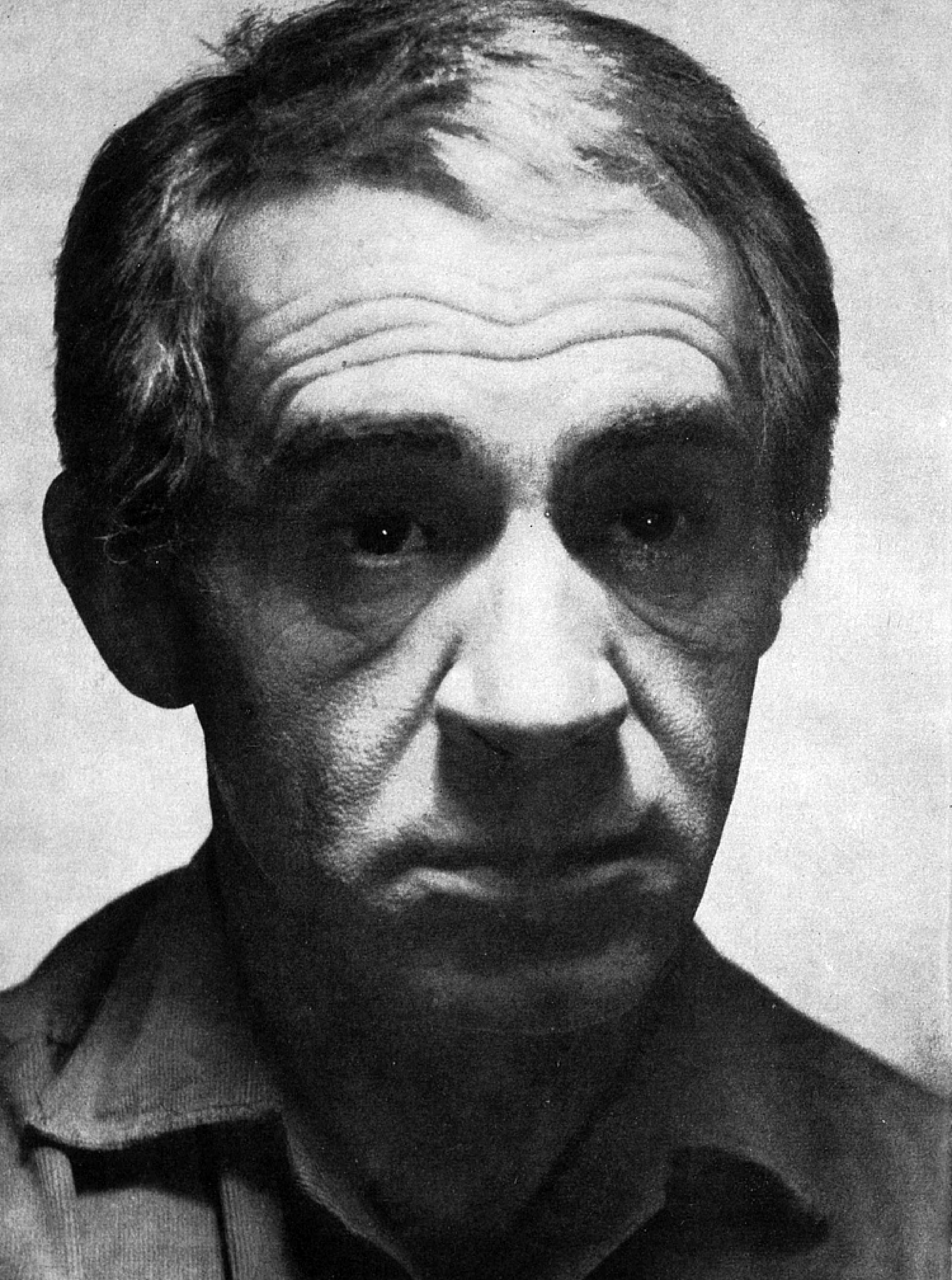
Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев; автор русского текста Н. Герман; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Лаубе — Любомир Липский (дублирует В. Рождественский), Прохазка — Станислав Шимек (О. Голубицкий), капитан Храстек — Мирослав Горничек (Ю. Саранцев), Маречек — Ярослав Саторанский (Р. Панков), Яна Пилатова — Ленка Фишерова (А. Кончакова), Алена Вольна — Габриела Вранова (Н. Гребешкова), Лаведан — Иржи Врстала (Н. Александрович), Орбиньи — Вальдемар Матушка (А. Тарасов), Милада Гавлова — Квета Фиалова (О. Маркина).

На вкладке — герои нового фильма «Фокусник». Алла Ларионова в роли Елены Ивановны и Зиновий Гердт в роли Кукушкина.

Фото А. Виханского





Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Оформление В. Е. ВАЛЕРИУСА и А. А. СЕМЕНОВА
Художественный редактор Л. И. ГОРИЛОВСКАЯ
Технический редактор Р. М. ГРОДСКАЯ

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Адрес редакции.
Москва А-319, ул. Усиевича, 9.

Тел. АД 1-02-72

А14264. Подписано к печати 28/XII-67 г.
Формат бумаги $70 \times 90^1/_{16}$
Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 31 750 экз. Заказ 2170

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

**Индекс
70399**

4622